



Revista GAMA, Estudos Artísticos  
julho-dezembro 2018 | semestral  
issn 2182-8539 | e-issn 2182-8725

Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes  
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,  
Universidade de Lisboa

# GAMA 12



Revista **GAMA**, Estudos Artísticos  
Volume 6, número 12, julho–dezembro 2018  
ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725

Revista internacional com comissão científica  
e revisão por pares (sistema *double blind review*)

Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes  
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,  
Universidade de Lisboa

Revista **GAMA**, Estudos Artísticos

Volume 6, número 12, julho–dezembro 2018,  
ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725

Ver arquivo em › [gama.fba.ul.pt](http://gama.fba.ul.pt)

Revista internacional com comissão científica  
e revisão por pares (sistema *double blind review*)  
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes  
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,  
Universidade de Lisboa

#### Revista indexada nas seguintes plataformas científicas:

- Academic Onefile ›  
<http://latinoamerica.cengage.com/rs/academic-onefile>
- CiteFactor, Directory Indexing of International  
Research Journals › <http://www.citefactor.org>
- DOAJ / Directory of Open Access Journals  
› <http://www.doaj.org>
- EBSCO host (catálogo) ›  
<http://www.ebscohost.com>
- ERIH PLUS, European Reference Index for the  
Humanities and the Social Sciences ›  
<https://dbh.nsd.uib.no/publiseringsskanaler/erihplus/>
- GALE Cengage Learning — Informe Académico  
› <http://solutions.cengage.com/Gale/Database-Title-Lists/?cid=14W-RF0329&iba=14W-RF0329-8>
- Latindex (catálogo) ›  
<http://www.latindex.unam.mx>
- MIAR (Matriz de información para la evaluación  
de revistas) › <http://miar.ub.edu>
- Open Academic Journals Index  
› <http://www.oaji.net>
- QUALIS 2015: A1 (artes/música)  
› <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/veiculoPublicacaoQualis/listaConsultaGeralPeriodicos.jsf>
- ROAD Directory of Open Access Scholarly  
Resources › <http://road.issn.org/en>
- SIS, Scientific Indexing Services ›  
<http://sindex.org/>
- SHERPA / RoMEO › <http://www.sherpa.ac.uk>

#### Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos biblio-hemerográficos:

- CNEN / Centro de Informações Nucleares,  
Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!»  
› <http://portalnuclear.cnen.gov.br>
- Electronics Journals Library, University  
Library of Regensburg ›  
<http://www.uni-regensburg.de/library/index.html>

**Periodicidade:** semestral

**Revisão de submissões:** arbitragem duplamente  
cega por Pares Académicos

**Direção:** João Paulo Queiroz

**Divulgação:** Isabel Nunes

**Logística:** Lurdes Santos, Conceição Reis, Rosa Loures

**Gestão financeira:** Isabel Vieira, Cláudia Pauzeiro

**Propriedade e serviços administrativos:**

Faculdade de Belas-Artes da Universidade  
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos  
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional  
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal  
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689

**Crédito da capa:** Leandro Machado, 2016.

Objetos em azul. Tinta acrílica sobre MDF.  
140 x 125 x 26 cm e 160 x 110 x 28.  
Cortesia do Artista.

**Projeto gráfico:** Tomás Gouveia

**Paginação:** Leonardo Silva

**ISSN (suporte papel):** 2182-8539

**ISSN (suporte eletrónico):** 2182-8725

**ISBN:** 978-989-8771-83-4



#### Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

##### Revista Gama

Faculdade de Belas-Artes da Universidade  
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos  
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional  
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal  
T +351 213 252 115 / F +351 213 470 689  
**Mail:** [congressocso@fba.ul.pt](mailto:congressocso@fba.ul.pt)

## **Conselho Editorial / Pares Académicos**

### **Pares académicos internos:**

ARTUR RAMOS

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes)

ILÍDIO SALTEIRO

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes)

JOÃO CASTRO SILVA

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes)

JOÃO PAULO QUEIROZ

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes)

LUÍS JORGE GONÇALVES

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes)

MARGARIDA P. PRIETO

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Centro de Investigação e de Estudos  
em Belas-Artes)

### **Pares académicos externos:**

ADÉRITO FERNANDES MARCOS

(Portugal, Universidade Aberta, Departamento  
de Ciências e Tecnologia)

ALMERINDA LOPES

(Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo,  
Centro de Artes, Vitória)

ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA

(Espanha, Facultad de Bellas Artes  
de Pontevedra, Universidad de Vigo)

ÁLVARO BARBOSA

(China, Macau, Universidade de São  
José (USJ), Faculdade de Indústrias Criativas)

ANGELA GRANDO

(Brasil, Universidade Federal do Espírito  
Santo, Vitória, ES)

ANTÓNIO DELGADO

(Portugal, Instituto Politécnico de Leiria,  
Escola Superior de Artes e Design)

APARECIDO JOSÉ CIRILO

(Brasil, Universidade Federal do Espírito  
Santo, Vitória, ES)

CARLOS TEJO

(Espanha, Universidad de Vigo,  
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra)

CLEOMAR ROCHA

(Brasil, Universidade Federal de Goiás,  
Faculdade de Artes Visuais)

FRANCISCO PAIVA

(Portugal, Universidade Beira Interior,  
Faculdade de Artes e Letras)

FÁTIMA CHINITA

Portugal, Instituto Politécnico de Lisboa,  
Escola Superior de Teatro e Cinema)

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA

(Brasil, Universidade Federal do Rio Grande  
do Sul, Instituto das Artes)

HEITOR ALVELOS

(Portugal, Universidade do Porto,  
Faculdade de Belas Artes)

JOAQUIM PAULO SERRA

(Portugal, Universidade Beira Interior,  
Faculdade de Artes e Letras)

JOAQUÍN ESCUDER

(Espanha, Universidad de Zaragoza)

JOSEP MONTOYA HORTELANO

(Espanha, Universitat de Barcelona,  
Facultat de Belles Arts)

JOSU REKALDE IZAGUIRRE

(Espanha, Universidad del Pais Vasco,  
Facultad de Bellas Artes)

JUAN CARLOS MEANA

(Espanha, Universidad de Vigo,  
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra)

LUÍSA SANTOS

(Portugal, curadora independente)

MARCOS RIZOLLI

(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)

MARIA DO CARMO FREITAS VENEROSO

(Brasil, Universidade Federal de Minas Gerais  
(UFMG), Escola de Belas Artes)

MARILICE CORONA

(Brasil, Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes)

MARISTELA SALVATORI

(Brasil, Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Artes)

MÒNICA FEBRER MARTÍN

(Espanha, artista independente)

NEIDE MARCONDES

(Brasil, Universidade Estadual Paulista,  
UNESP)

NUNO SACRAMENTO

(Reino Unido, Peacock Visual Arts, Aberdeen)

ORLANDO FRANCO MANESCHY

(Brasil, Universidade Federal do Pará,  
Instituto de Ciências da Arte)

PAULA ALMOZARA

(Brasil, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica  
de Campinas, Faculdade de Artes Visuais)

PAULO BERNARDINO BASTOS

(Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento  
de Comunicação e Arte)

RENATA FELINTO

(Brasil, Ceará, Universidade Regional do Cariri,  
Departamento de Artes Visuais)

ROSANA HORIO MONTEIRO

(Brasil, Universidade Federal de Goiás, Faculdade  
de Artes Visuais)

SUSANA SARDO

(Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento  
de Comunicação e Artes, INET-MED)

<b>Índice</b>	<b>Index</b>	
<b>1. Editorial</b>	<b>1. Editorial</b>	12–16
<b>Tropicalismo e outras construções corporais: no limite da desobediência</b> JOÃO PAULO QUEIROZ	<i>Tropicalism and other bodily constructions: on the limit of disobedience</i> JOÃO PAULO QUEIROZ	12–16
<b>2. Artigos originais</b>	<b>2. Original articles</b>	18–191
<b>O tropicalismo tem dois Hélios: apresentação da criação do cenógrafo Hélio Eichbauer para a montagem da peça O Rei da Vela</b> MARIA ODETTE MONTEIRO TEIXEIRA	<i>The tropicalism has two Helios: presentation of the creation of scenographer Hélio Eichbauer for the montage of the piece O Rei da Vela</i> MARIA ODETTE MONTEIRO TEIXEIRA	18–30
<b>Felice Varini: método, geometria distorção e anamorfose</b> ANTÔNIO ORIOL TRINDADE	<i>Felice Varini: method, geometry, distortion and anamorphosis</i> ANTÔNIO ORIOL TRINDADE	31–43
<b>Cor e superfície: a obra e o percurso de Jose Luiz de Pellegrin</b> LAUER ALVES NUNES DOS SANTOS	<i>Color and surface: Jose Luiz de Pellegrin's work and artistic course</i> LAUER ALVES NUNES DOS SANTOS	44–56
<b>Leandro Machado e os processos de análise da pintura</b> VIVIANE GIL ARAÚJO	<i>Leandro Machado and the process of painting analysis</i> VIVIANE GIL ARAÚJO	57–65
<b>Tyndaya: A montanha sagrada de Eduardo Chillida</b> SARA ANTUNES PRATA DIAS DA COSTA	<i>Tyndaya: The sacred mountain of Eduardo Chillida</i> SARA ANTUNES PRATA DIAS DA COSTA	66–75
<b>Um recorte na obra de Mário Röhnelt: uma visão homoerótica velada através de corpos masculinos como referência</b> WALTER KARWATZKI & LURDI BLAUTH	<i>A clipping in Mário Röhnelt's work: a veiled homoerotic view with masculine bodies as reference</i> WALTER KARWATZKI & LURDI BLAUTH	76–85

**Carlos Calvet, uma incursão  
na cidade moderna: da pintura  
ao mosaico integrado  
na arquitetura**

INÊS ANDRADE MARQUES

***Carlos Calvet, a foray into  
the modern city: from painting  
to mosaic, integrated  
in architecture***

INÊS ANDRADE MARQUES

86–95

**Ecos românticos no coletivo  
SIM ou ZERO**

ANTONIO CARLOS VARGAS SANT'ANNA  
& EDMILSON VITÓRIA DE VASCONCELOS

***Romantic echoes in the collective  
SIM ou ZERO***

ANTONIO CARLOS VARGAS SANT'ANNA  
& EDMILSON VITÓRIA DE VASCONCELOS

96–101

**Vai vir o Dia quando tudo  
o que Eu diga seja Poesia  
— A Invenção e o Coloquial  
na Poética de Paulo Leminski**

DANIELE GOMES DE OLIVEIRA

***The colloquial invention  
at Paulo Leminski***

DANIELE GOMES DE OLIVEIRA

102–113

**José Rodrigues: o Elogio  
da Desobediência**

ANGELA MARIA GONÇALVES CARDOSO  
& ANTÔNIO COSTA VALENTE

***José Rodrigues: the Praise  
of Disobedience***

ANGELA MARIA GONÇALVES CARDOSO  
& ANTÔNIO COSTA VALENTE

114–121

**As exposições de Arte Francesa  
no Brasil e sua influência  
em José Pancetti**

ELIANA RIBEIRO AMBROSIO

***The exhibitions of French Art  
in Brazil and its influence  
on José Pancetti***

ELIANA RIBEIRO AMBROSIO

122–135

**Construção imagética  
em Eustáquio Neves:  
perpassamentos procedimentais  
em torno da fotografia e outros  
campos artísticos**

MARCOS RIZOLLI & JOSÉ MARCOS  
CAVALCANTI DE CARVALHO

***Imagery construction in Eustáquio  
Neves: procedures passages  
around photography  
and other artistic fields***

MARCOS RIZOLLI & JOSÉ MARCOS  
CAVALCANTI DE CARVALHO

136–144

**Amelia Toledo, livre substância**

REGINA LARA SILVEIRA MELLO  
& ROGÉRIO PEREIRA DOS SANTOS

***Amelia Toledo, free substance***

REGINA LARA SILVEIRA MELLO  
& ROGÉRIO PEREIRA DOS SANTOS

145–155

**Corpo-Limite: relações  
de pertencimento “lugar/espço”  
a partir das obras de Ana  
Mendieta e Brígida Baltar**

LARISSA CAMNEV

***Body-Limit: relations of belonging  
“place / space” from the works  
of Ana Mendieta and Brígida  
Baltar***

LARISSA CAMNEV

156–163



<b>Mail Art: a resposta através do serviço postal de 38 artistas no tempo da comunicação electrónica</b> ALICE GEIRINHAS	<i>Mail Art: the response through the postal service of 38 artists in the time of electronic communication</i> ALICE GEIRINHAS	164–173
<b>As linhas e as entrelinhas da poética de Antónia del Río</b> CLAUDIA VICARI ZANATTA & MÁRCIA BRAGA	<i>The lines and between the lines of the poetics of Antónia del Río</i> CLAUDIA VICARI ZANATTA & MÁRCIA BRAGA	174–182
<b>Refletindo nas nuvens: interpretações, criações e aprendizagens em Soprando nas nuvens, de Daniel Wolff</b> CLÁUDIA SCHREINER	<i>Reflecting on interpretations, crations and learning with Daniel Wolff's Soprando nas nuvens</i> CLÁUDIA SCHREINER	183–191
<b>3. Gama, instruções aos autores</b>	<i>3. Gama, instructions to authors</i>	194–222
<b>Ética da revista</b>	<i>Journal ethics</i>	194–195
<b>Condições de submissão de textos</b>	<i>Submitting conditions</i>	196–198
<b>Meta-artigo, manual de estilo</b>	<i>Style guide</i>	199–204
<b>Chamada de trabalhos: X Congresso CSO'2019 em Lisboa</b>	<i>Call for papers: X CSO'2019 in Lisbon</i>	205–207
<b>Gama, um local de criadores</b>	<i>Gama, a place of creators</i>	210–222
<b>Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos</b>	<i>Editing comittee / academic peers: biographic notes</i>	210–220
<b>Sobre a Gama</b>	<i>About Gama</i>	221
<b>Ficha de assinatura</b>	<i>Subscription notice</i>	222



# 1. Editorial

## *Editorial*

# Tropicalismo e outras construções corporais: no limite da desobediência

*Tropicalism and other bodily constructions:  
on the limit of disobedience*

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ\*

Artigo completo submetido a 11 março de 2018 e aprovado a 16 março 2018

\*Portugal. Editor da Revista Gama.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA).  
Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1200-005 Lisboa, Portugal. E-mail: j.queiroz@belasartes.ulisboa.pt

**Resumo:** O tropicalismo, como um movimento artístico, arranca em 1967, através do corpo: a música de Caetano Veloso e Gilberto Gil, os vestíveis de Hélio Oiticica, as propostas teatrais de José Celso Martinez Corrêa e os respetivos cenários de Hélio Eichbauer. É um movimento de integração corporal e identitária através da subversão sonora e plástica. No cerne deste profundo movimento pop, com raízes profundas na arte do pós modernismo brasileiro, está a consciência geracional e informada sobre a arte e a cultura, em tempos de repressão e de ditadura. A arte funcionou, não de modo imediato, mas de modo latente, criando discursos e novos pensamentos, num circuito lento mas seguro, que é o circuito da renovação geracional. Este é um dos aspetos que esta edição reflete, onde os artistas são revisitados pelo olhar diferente, conhecedor, de outros artistas.

**Palavras chave:** Tropicalismo / corpo / ditadura virtual / revolução.

**Abstract:** *Tropicalism, as an artistic movement, starts in 1967, through the body: the music of Caetano Veloso and Gilberto Gil, the wearables of Hélio Oiticica, the theatrical proposals of José Celso Martinez Corrêa and the respective scenarios of Hélio Eichbauer. It is a movement of body and identity integration through sound and plastic subversion. At the heart of this profound pop movement, with deep roots in the art of Brazilian postmodernism, is the generational and informed awareness of art and culture, at a time of repression and dictatorship. Art worked, not immediately but in a latent way, creating discourses and new thoughts, in a slow but sure circuit, which is the circuit of generational renewal. This is one of the aspects that this edition reflects, where the artists are revisited by a different perspective, a knowledgeable one, from other artists.*

**Keywords:** *Tropicalism / body / virtual dictatorship / revolution.*

## 1. Os corpos que dançam há cinquenta anos

O tropicalismo arranca em 1967, através do corpo: a música de Caetano Veloso e Gilberto Gil, os vestíveis de Hélio Oiticica, as propostas teatrais de José Celso Martinez Corrêa e os respetivos cenários de Hélio Eichbauer. É um movimento de integração corporal e identitária através da subversão sonora e plástica. No cerne deste profundo movimento pop, com raízes profundas na arte no pós modernismo brasileiro está a consciência geracional e informada sobre a arte e a cultura, em tempos de repressão e de ditadura. A arte funcionou, não de modo imediato, mas de modo latente, criando discursos e novos pensamentos, num circuito lento mas seguro, que é o circuito da renovação geracional.

Aqui os corpos foram importantes (Queiroz, 2016; 2017). Da música e dos corpos que preenchiam os concertos, das performances e dos penetráveis, dos vestíveis “parangolés”. E na “sucata,” em 68, foram presos Gilberto Gil e Caetano, para se exilarem no exterior. Assim um movimento artístico, com uma raiz na expressão teatral e musical, foi considerado subversivo ou desobediente, faz hoje 50 anos.

## 2. Os corpos reapresentados

O artigo “O tropicalismo tem dois Hélios: apresentação da criação do cenógrafo Hélio Eichbauer para a montagem da peça ‘O Rei da Vela’” de Odette Teixeira (Rio de Janeiro, Brasil) revela a cenografia do brasileiro Helio Eichbauer executada para a encenação que José Celso Martinez Corrêa fez em 1967 da peça de Oswald de Andrade “O Rei da Vela” (1933). Este cenógrafo, que estamos habituados a conhecer pelos trabalhos nos concertos de Caetano Veloso, Chico Buarque e Adriana Calcanhoto, tendo também vasta obra em peças de teatro, *óperas, dança, cinema ou exposições*. O contexto do Tropicalismo de 1967 é revisitado, na especificidade dos anos em que Oiticica e Caetano o despoletam, a par com o cinema de Glauber Rocha e as propostas concretistas de Haroldo e Augusto Campos. Os desenhos de Eichbauer para os diversos atos da peça são revisitados a propósito dos 50 anos entretanto decorridos.

Em “Felice Varini: método, geometria distorção e anamorfose” António Trindade (Lisboa, Portugal) apresenta a exploração da anamorfose como proposta de intervenção no espaço público, por Felice Varini (n. 1952, Locarno, Suíça), revisitando as técnicas dos antigos tratadistas e as possibilidades de uma aproximação do público contemporâneo.

Lauer Santos (Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil) no artigo “Cor e superfície: a obra e o percurso de Jose Luiz de Pellegrin” apresenta a obra deste pedagogo e artista, activo desde os anos 80 com explorações em torno dos campos de cor e das formas expressivas, assim como de séries de fotografias e objetos.

O artigo “Leandro Machado e os processos de análise da pintura,” de Viviane Gil Araújo (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil) introduz a obra de Leandro Machado (n. 1970) que explora as tintas étnicas ou cosméticas, argilas e terras, para produzir formas expansivas e transgressivas que parecem dirigir-se ao espectador.

Sara Antunes (Lisboa, Portugal) no artigo “Tindaya: a montanha sagrada de Eduardo Chillida” debruça-se sobre a última obra de Chillida, projetada para uma montanha. Nas ilhas Canárias, em Fuerteventura, Chillida projeta um espaço cúbico vazio de 50 metros de lado no interior do maciço de Tindaya. Sobre este projeto, Sara Antunes estabelece as afinidades filosóficas, literárias e religiosas que o projeto da escolha da montanha de Tindaya propõe.

Walter Karwatzki & Lurdi Blauth (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil) no artigo “Um recorte na obra de Mário Röhnelt: uma visão homoerótica velada através de corpos masculinos como referência” aborda a obra de Mário Röhnelt (n. 1950, Pelotas, Brasil) enquadrando a obra deste artista inserido no contexto neofigurativo e pós pop dos anos 70, 80, até aos dias de hoje.

Em “Carlos Calvet, uma incursão na cidade moderna: da pintura ao mosaico integrado na arquitetura” Inês Andrade Marques (Lisboa, Portugal) apresenta a obra de Carlos Calvet (1928-2014), enquadrando o seu percurso, para depois se deter nos mosaicos em pastilha (mosaico de vidro de 2x2cm) do conjunto arquitetónico da Avenida dos Estados Unidos da América, em Lisboa.

Antonio Vargas Sant’Anna & Edmilson de Vasconcelos (Florianópolis, Santa Catarina, Brasil), no artigo “Ecos românticos no coletivo SIM ou ZERO,” apresenta um coletivo de artistas radicado como uma comunidade, no interior do Estado do Espírito Santo, nos anos 90, composta por Alexandre Antunes, Renato Coelho Wagner de Vasconcelos e Edmilson Vasconcelos. Este é um contributo de relevo que nos revela vertentes mais desconhecidas dos posicionamentos artísticos alternativos da arte brasileira.

O artigo “VAI VIR O DIA QUANDO TUDO QUE EU DIGA SEJA POESIA> A Invenção e o Coloquial na Poética de Paulo Leminski” de Daniele Oliveira (Crato, Ceará, Brasil) revisita a polivalência deste autor que recebeu influências da poesia concreta de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, e analisa algumas das suas propostas dos anos 80 e 90, que reinventam o idioma e surpreendem o leitor.

Angela Cardoso & António Costa Valente (Vila Real e Aveiro, Portugal) no artigo “José Rodrigues: o Elogio da Desobediência” revisitam a obra deste escultor (José Rodrigues, Porto, 1936-2016) conhecido por integrar o grupo quatro vintes, ou estar associado à fundação da cooperativa Árvore, ou à Bienal de Cerveira. São abordadas algumas peças, como o Guardador do Sol (de 1959), ou a sua série de cruzes em ferro, de 2009.

Em “As exposições de Arte Francesa no Brasil e sua influência em José Pancetti”, Eliana Ambrosio (Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil) relaciona a obra de José Pancetti (1902-1958) com a influência das exposições de Arte Francesa que foram presentes no Brasil em 1940, 1945 e 1949, propondo exemplos de afinidades.

Marcos Rizolli & José Marcos de Carvalho (São Paulo, Brasil) “Construção imagética em Eustáquio Neves: perpassamentos procedimentais em torno da fotografia e outros campos artísticos” apresentam as séries de montagens fotográficas de Eustáquio Neves (n. 1955, Minas Gerais), particularmente a série “Boa aparência”, de 2005.

Regina Lara Silveira Mello & Rogério Santos (São Paulo, Brasil) no artigo “Amelia Toledo, livre substância” debruçam-se sobre a *exposição retrospectiva* “Lembrei que Esqueci”, de Amelia Toledo (1926-2017), no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) em São Paulo, sendo ocasião para conhecer a obra desta escultora e joalheira recentemente desaparecida.

Larissa Camnev (Campinas, São Paulo, Brasil) em “Corpo-Limite: relações de pertencimento “lugar/espço” a partir das obras de Ana Mendieta e Brígida Baltar” apresenta um paralelo entre as obras “Abrigo”, (1996) da brasileira Brígida Baltar, e “Silhuetas” (1973/1980), da cubana Ana Mendieta.

O artigo “Mail Art: a resposta através do serviço postal de 38 artistas no tempo da comunicação electrónica” de Alice Geirinhas (Coimbra, Portugal) apresenta a sua experiência curatorial em torno de uma proposta de correspondência artística através do correio (arte postal) por parte de 38 artistas portugueses contemporâneos, e respetiva exposição na Galeria Monumental, em Lisboa, 2017.

Claudia Zanatta & Márcia Braga (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil) no artigo “As linhas e as entrelinhas da poética de Antónia del Río” que introduz as instalações participativas de Antónia del Río (n.1983, Mallorca, Espanha) artista que explora relações de memória e arquivo. As Instalações “Expurgo#1” e “Expurgo#3” tomam os abates ao acervo de duas bibliotecas como materiais de significação e expressão artística.

No artigo “Refletindo nas nuvens: interpretações, criações e aprendizagens em Soprando nas nuvens, de Daniel Wolff,” Cláudia Schreiner (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil) aborda a obra do compositor e professor no Instituto das Artes de Porto Alegre (UFRGS), especificamente as 10 peças para violão “sorando nas nuvens” compostas entre viagens aéreas em 2016. A sua intencionalidade é pedagógica, e a autora descreve a sua experiência junto de crianças entre os 8 e os 15 anos. As propostas conciliam a aprendizagem com a criatividade, alargando à música o universo de abordagem deste artigo.

### 3. A desobediência dos corpos

A desobediência dentro da arte é uma questão de perspectiva, de confronto de ideias de liberdade. Quando os posicionamentos são conotados com um poder definido, tem-se uma polaridade ordenada que constitui a trama dos conflitos de 1968, um pouco por todo o mundo.

Hoje as coisas são um pouco mais complexas. Em tempo de redes sociais, os aspirantes ao poder fazem uso da sua imediatez para suscitarem reações epidérmicas, superficiais, populistas e de grande instantaneidade. A boçalidade triunfa nas caixas de comentários, e com mais alguns perfis falsificados podem manipular-se plebiscitos, movimentos secessionistas, ou, e também censurar-se exposições de arte. Para além da razoabilidade civilizada, o fascismo espreita, não na voz do líder, mas nas vozes dos *trolls*, os novos “camisas negras” que fazem da paisagem virtual uma arena de violência verbal e intolerância vulgarizada. O share das redes sociais parece feito de um contínuo *forward* sem pensamento, uma ondulação anômica e absurda.

### 4. A nova ditadura dispensa os corpos

Nesta variação do fascismo, a epiderme eletrificada das redes sociais estrutura-se como uma poderosa arena onde se aparenta uma falsa democracia. A ditadura dispensa os corpos, porque agora as armas digitais são mais letais e instantâneas. Os corpos vivos fugiram das revoluções, o mundo confia a sua revolta aos algoritmos dos motores de pesquisa, dos anúncios de contexto, da inteligência artificial, da vulgaridade conectada.

Talvez a arte continue a ser um reduto para reflexão, mas vemos que a censura se manifesta hoje de modo talvez mais eficaz, silenciando artistas e professores, através da pressão mediatizada, da emoção do momento. Para isto é necessária a atenção consciente da arte, dos artistas, e também dos arte-educadores (Huerta, 2017): enfrenta-se uma massa cada vez mais informe, alienada e despojada de reflexão para além do imediato.

### Referências

Huerta, Ricard (2017) *Transeducar: Arte, docencia y derechos LGTB*. Madrid: Egales. ISBN: 978-84-16491-61-2  
 Queiroz, João Paulo (2016) “Educação artística e a ‘infirmidade,’ ou a fraqueza analógica.” *Revista Matéria-Prima*. ISSN

2182-9756, e-ISSN 2182-9829. Vol. 4 (2): 12-17.

Queiroz, João Paulo (2017) “O Professor das Estátuas Partidas.” *Revista Matéria-Prima*. ISSN 2182-9756 e-ISSN 2182-9829. Vol. 5 (3): 11-18.



## **2. Artigos originais**

*Original articles*

# O tropicalismo tem dois Hélios: apresentação da criação do cenógrafo Hélio Eichbauer para a montagem da peça *O Rei da Vela*

*The tropicalism has two Helios: presentation of the creation of scenographer Hélio Eichbauer for the montage of the piece O Rei da Vela*

MARIA ODETTE MONTEIRO TEIXEIRA\*

Artigo completo submetido a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

\*Brasil, dramaturga.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Av. Pedro Calmon, 550 — Cidade Universitária, Rio de Janeiro — RJ, 21941-901, Brasil. E-mail: dettemt@gmail.com

**Resumo:** O texto apresenta a criação do cenógrafo brasileiro Helio Eichbauer para a encenação de José Celso Martinez Corrêa da peça teatral *O Rei da Vela* (1933) de Oswald de Andrade. O espetáculo de forte impacto visual, encenado em 1967, é considerado um marco para a história do teatro brasileiro, por ser a primeira montagem de texto teatral do poeta modernista e ser reconhecida como a principal manifestação do Tropicalismo nas artes cênicas.  
**Palavras chave:** Tropicalismo / teatro e cenário.

**Abstract:** The text presents the creation of Brazilian scenographer Helio Eichbauer for the staging of José Celso Martinez Corrêa of Oswald de Andrade's play *O Rei da Vela* (1933). The spectacle of strong visual impact, staged in 1967, is considered a landmark for the history of Brazilian theater, for being the first montage of theatrical text of the modernist poet and to be recognized as the main manifestation of Tropicalism in the performing arts.

**Keywords:** Tropicalism / theater and scenery.

## Introdução

Atualmente, o nome do cenógrafo brasileiro Helio Eichabuer está mais vinculado à programação visual dos shows de grandes figuras da música popular brasileira, como Caetano Veloso, Chico Buarque e Adriana Calcanhoto. Contudo, a obra desse artista é ampla e encanta os palcos brasileiros há mais de cinco décadas. Ele deixou sua marca em numerosas peças teatrais, óperas, balés, filmes e exposições de arte. Trata-se de um dos cenógrafos mais premiados dos palcos brasileiros, sendo também reconhecido como emérito professor. Suas disputadas lições e conferências, ministradas em espaços alternativos, como a Escola de Artes Visuais do Parque Lage e o Espaço Tom Jobim do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, são sempre transformadoras e instigantes para quem as frui. Todavia, no presente texto, o tema será a cenografia e o figurino criados pelo artista para a encenação da peça *O Rei da Vela* de poeta modernista Oswald de Andrade. A encenação, capitaneada por José Celso Martinez Correia em 1967, é reconhecida como um dos marcos do Tropicalismo no Brasil. Naquele tempo, Eichbauer era um jovem artista de 26 anos, recém chegado de um período na Universidade de Praga, na qual recebera um sólida formação junto ao cenógrafo Josef Svoboda (1920 a 2002), considerado como o mais importante artista da cenografia do século XX. O brasileiro também estagiara na então Alemanha Oriental, no teatro Berliner Ensemble do diretor e dramaturgo alemão Bertold Brecht (1998 a 1956), na época dirigido por sua viúva, a atriz Helene Weigel (1900 a 1971). Completando essa formação eclética, o artista ainda viveu um ano em Cuba, onde trabalhou nos projetos do Teatro Studio de Havana, com o ator e diretor Vicente Revuelta.

Retomando a peça de Oswald de Andrade, tudo aconteceu da seguinte forma. Em meados do ano de 1967, o encenador Jose Celso Martinez Correia e o ator Renato Borgui, criadores do grupo de Teatro Oficina, descobrem o antigo e inédito texto da peça *O Rei da Vela* (1933), encantam-se com ele e decidem que esta seria a nova montagem do grupo. O Oficina passava por dificuldades, pois em 1966 ocorrera um incêndio em sua sede. Na intenção de arrecadar proventos para a reconstrução do edifício, o grupo passo a excursionar pelo país com seus maiores sucessos. Finalmente em 1967 ficou pronta a reforma do prédio realizada pelo arquiteto e cenógrafo do grupo, Flavio Império, que, por um impedimento de agenda, não pode realizar a cenografia do espetáculo. Hélio Eichbauer foi convocado para substituí-lo.

A montagem, de visualidade impactante, tornou-se paradigmática para a história do teatro brasileiro e para o movimento tropicalista que despontava no país. É dessa obra e de sua repercussão que o presente artigo vai tratar.

## 1. O Tropicalismo no palco

Como antes mencionado, a cena de *O Rei da Vela* tornou-se emblemática para a ebulição artística que foi o Tropicalismo. Mas o que foi esse movimento? Grosso modo, é possível dizer que o Tropicalismo foi um impulso vanguardista partilhado por artistas brasileiros de diferentes áreas, mas sem que tenha sido previamente concebido como um movimento dotado de diretrizes. Na verdade, foi uma agitação espontânea e fugaz acontecida entre 1967 e 1968, na qual se inseriram criadores das artes visuais, da música, do cinema e do teatro. Diferentemente dos movimentos de protesto no Brasil à época, as manifestações tropicalistas também proclamavam mudanças comportamentais que incluíam maior liberdade sexual e uma nova forma de se comportar e vestir. Por ter ocorrido em plena ditadura militar, a ebulição artística não teve futuro e acabou esmagada pelo rolo compressor do Ato Institucional N° 5 (1968), um decreto arbitrário que suspendia direitos políticos e restringia a liberdade de expressão.

A palavra *tropicália* foi utilizada pela primeira vez em 1967, na intenção de nomear a instalação penetrável que Hélio Oiticica (1937-1980) — o outro Hélio do Tropicalismo — expunha no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O espaço colorido e labiríntico remetia às favelas da cidade. A obra, inovadora à época, conjugava o *Pop Art* com a nossa cultura popular, permitindo ao espectador explorar o espaço saindo da postura de mero contemplador. Aproveitando o nome da obra de Oiticica, Caetano Veloso lança um disco homônimo ao qual incorpora à poesia concreta dos irmãos Campos (Augusto e Haroldo) ao melodramático espírito das canções populares de Vicente Celestino (1894-1967). Gilberto Gil, Rogério Duprat (1932-2006), o poeta e letrista Torquato Neto (1944-1972) e os roqueiros paulistas do grupo Os Mutantes são personagens reconhecidos como propagadores do Tropicalismo na música brasileira. No cinema, Glauber Rocha (1939-1981), o diretor ícone do Cinema Novo, ganhava notoriedade com suas películas, sendo que o filme *Terra em transe* foi a inspiração para a montagem de *O Rei da Vela*.

Coincidindo com o impulso das outras áreas, a encenação de *O Rei da Vela* absorveu o espírito da época dentro da irreverência jocosa da texto de Oswald de Andrade, criador do Manifesto Antropófago (1928), cujo objetivo era deglutir a cultura estrangeira e as culturas autóctones, de modo a criar algo original. É possível dizer que havia vínculos entre o Tropicalismo e o modernismo oswaldiano, pois o movimento de 1967 foi uma explosão criativa de artistas que ambicionavam a liberdade de experimentar novas influências artísticas vindas de movimentos, como a contracultura e o movimento *hippie*, sem abrir mão da cultura popular. Na verdade, a ideia da deglutição encaixava-se perfeitamente

na combinação entre experiências de vanguarda, cultura de massa e cultura popular, que permeiam a maioria das manifestações artísticas tropicalistas.

O texto de *O Rei da Vela* fora criado em 1933, mas permanecia inédito, pois era ousado demais para o teatro de 1930. A peça, concebida em três atos, descreve a ascensão e a queda de um inescrupuloso capitalista brasileiro, Abelardo, um empresário tupiniquim, cujos ganhos extrai da usura e da produção da vela de sebo, uma espécie de símbolo do atraso do país à época. Parodiando a romântica história do proibido amor do século XII entre o filósofo Pedro Abelardo e a jovem intelectual Heloisa de Argenteuil, Oswald de Andrade descreve o casamento do capitalista Abelardo com uma Heloisa brasileira, herdeira de uma falida família paulista de barões do café. O casamento conveniente é a possibilidade de salvação para o clã. Os interesses e conchavos são mostrados sem sutilezas, tudo é muito direto; o contexto é a crise de 1929, o fim da Primeira República no Brasil.

Os três atos receberam tratamentos que os identificavam à uma forma de expressão: o circo é representado no primeiro ato, o teatro de revista no segundo e a austeridade da ópera no terceiro.

No primeiro ato Abelardo se apresenta para o público em seu escritório de usura (Figura 2, Figura 3 e Figura 4), localizado na cidade de São Paulo, o ambiente conta com uma jaula e um mecanismo de palco giratório que facilitam o clima circense da cena. Na trama, o protagonista expõe orgulhoso seu mostruário de velas, que na montagem do Oficina é apresentado como um imenso *mobile*. No ambiente, ele e seu assistente Abelardo II, espécie de álter ego do capitalista, vestido de domador, recebem e executam, literalmente, seus devedores. E a execução dessa montagem é mais espetacular do que propunha a texto original, pois o improviso da cenografia foi colocar no palco um imenso marionete erótico, vestido como Abelardo e posicionado na lateral do proscênio. O boneco, concebido como os tradicionais Judas de festas populares, possuía efeitos especiais: do meio de suas pernas erguia-se um enorme membro luminoso (igual às velas do mostruário), que apontava e executava os devedores da dupla. No entanto, após as primeiras apresentações, a censura vetou a imagem e o boneco interditado. Contudo, depois de muita negociação do diretor com os censores, o marionete voltou ao palco, porém castrado e com a mão na braguilha, sendo que o mecanismo com seu membro foi colocado do outro lado do palco. (Figura 5) A ironia do destino é que na história parodiada pela peça, o filósofo Abelardo também acaba castrado pelos parentes de Heloisa.

Além do deboche, a peça é pródiga em recursos de metalinguagem e tudo é explicitado ao sabor de um tom grotesco, muito próximo ao do Pai Ubu do francês Alfred Jarry (1873-1907). Colaborando com o texto, o cenário deixa à



**Figura 1** · Maquete da peça *O Rei da vela*, de Helio Eichbauer. Foto Luiz Henrique Sá. Fonte: acervo pessoal de Helio Eichbauer.





**Figura 2** · Desenho de Hélio Eichbauer para o 1º Ato da peça. Fonte: acervo pessoal de Helio Eichabuer



**Figura 3** · Primeiro Ato; O escritório de usura com o mostruário de velas. Ítala Nandi (Heloisa) e Renato Borghi (Abelardo) contracenando em *O Rei da Vela* (1967). Foto: Freedi Kleemann. Fonte: acervo de Helio Eichbauer.

**Figura 4** · Primeiro Ato; O escritório de usura. Ítala Nandi (Heloisa) e Renato Borghi (Abelardo) Foto: Freedi Kleemann. Fonte: acervo de Helio Eichbauer.



mostra, como se vê na Figura 1, Figura 2 e Figura 5, que o urdimento com os telões e painéis de cada ato é exposto desde a primeira cena. O recurso revela a influência da estética brechtiana, que reconfigura dispositivos cênicos normalmente usados para a construção da ilusão dramática e os expõem de forma direta, visando a provocar o estranhamento do público.

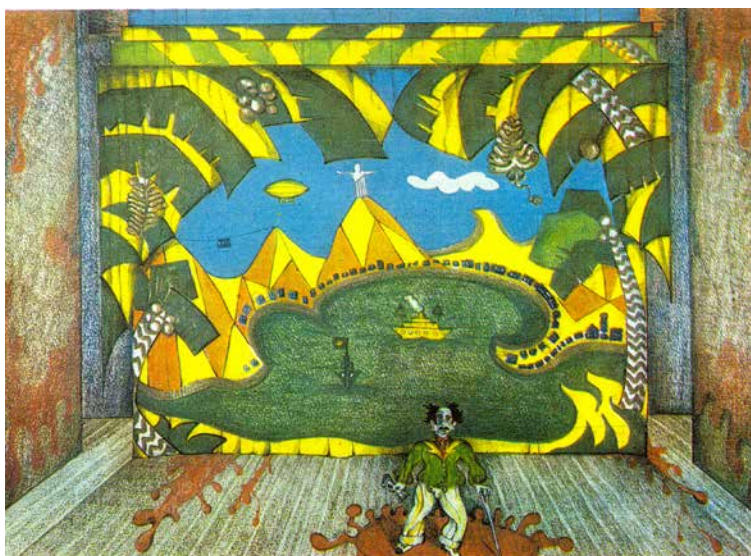
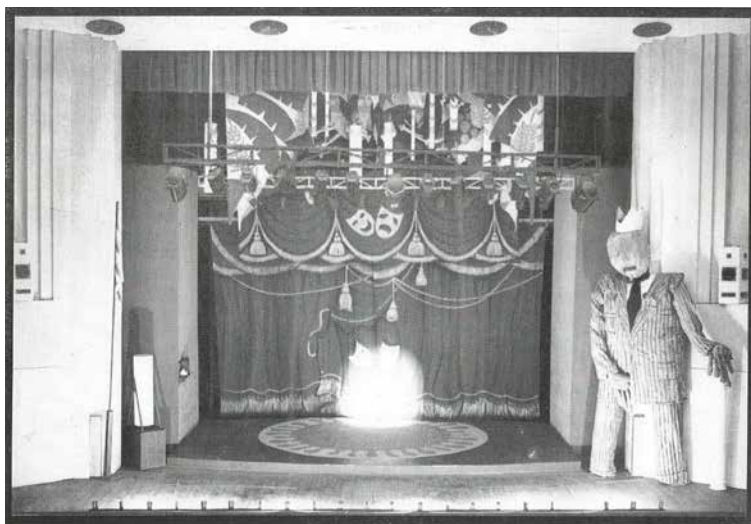
No segundo ato, vemos o momento de ócio da família, o qual se dá numa ilha tropical localizada na Bahia de Guanabara (Rio de Janeiro). Ali são apresentados as seduições e conchavos entre os personagens. José Celso define a cena como a Frente Única Sexual.

O teatro de revista é a inspiração para o cenário e os figurinos exuberantes. O pano de fundo da cena é um telão colorido (Figura 6). Para definir o telão da peça, Hélio Eichbauer diz que criou um cenário “expressionista tropicalista”. Examinando os desenhos de Eichbauer, percebe-se ali o tom berrante e agressivo da cena expressionista, ilustrando um espaço lúdico e jocoso. Os primitivismos das formas em *O Rei da Vela* estão a serviço da farsa e da caricatura. Há algo de Carmem Miranda e Eduard Munch na cena da peça. Exalta-se a exuberância tropical, valorizando sua agressividade.

Enfatizando o tom burlesco, todos os personagens estão caracterizados como *clowns* (Figura 7 e Figura 8). Os figurinos expõem os comportamentos duvidiosos. Os pais de Heloisa, Dona Cezarina e o Coronel Belarmino, portam figurinos híbridos, sendo ela metade vedete e metade senhora de elite, e ele, metade um elegante jogador de golfe e metade cangaceiro. Dona Poloca, a matriarca, veste um figurino do século XIX e carrega um terço e um chicote como adereços. Em algumas cenas os personagens, incluindo Heloisa (Figura 4), usam saqueiras, uma espécie de aplique no pubis, muito comum à vestimenta medieval, cuja função na peça era de avolumar o sexo, conferindo um aspecto grotesco às vestimentas. O mesmo recurso será empregado pelo cineasta Stanley Kubrick nos violentos personagens do filme *Laranja Mecânica* (1971).

O terceiro ato tem o tom operístico da composição *O Escravo* de Carlos Gomes. A cena apresenta a tragicômica morte e derrocada do protagonista, que terá seu poder usurpado pelo assistente, Abelardo II. Na cena (Figura 9) Abelardo usa como trono uma cadeira de rodas. O figurino do casal protagonista remete à Idade Média. A proposta da imagem é referência à cena shakespeariana, partindo da análise do diretor polonês Jan Kott (1914-2001), que via nas tragédias do bardo inglês um infalível e subjacente mecanismo de conquista e usurpação de poder.

A peça estreia com alarde na imprensa o no meio artístico. A encenação tentava conjugar o mote modernista “tupy or not tupy” ao Tropicalismo que



**Figura 5** · *O Rei d Vela*, primeira montagem. Foto: Freedi Kleemann. Fonte: acervo de Helio Eichbauer.

**Figura 6** · Desenho de Hélio Eichbauer para o segundo ato de *O Rei da Vela*, a imagem foi capa do disco *O Estrangeiro*, de Caetano Veloso. Fonte : Acervo pessoal de Helio Eichabeuer.



**Figura 7** · 2º Ato de *O Rei da Vela* (1967), tendo o telão ao fundo. Foto: Freedi Kleemann. Fonte: acervo de Helio Eichbauer.

**Figura 8** · Cena do 2º ato da remontagem de 2017. José Celso Martinez Corrêa está vestido cinza como D. Poloca. Foto: Daniel Teixeira /Estadão. Fonte; <http://cultura.estadao.com.br/fotos/teatro,apos-50-anos-oficina-volta-com-o-rei-da-vela-marco-do-teatro-brasileiro,807686>



**Figura 9** - Cena do 3º Ato da peça. Renato Borgui e Itala Nandi em cena. Foto: Freedi Kleemann.  
Fonte: Acervo de Helio Eichbauer.



despontava. Caetano Veloso declarou ter visto *O Rei da Vela* uma semana depois de compor a música *Alegria, Alegria* e ter ficado fascinado com a identificação artística entre as duas manifestações. No livro *Verdade Tropical*, ele faz uma longa descrição do que viu na montagem da peça:

*Muito da força visual do espetáculo se devia a Helio Eichbauer — que por isso mesmo é uma figura de grande importância na história do Tropicalismo-, o jovem cenógrafo que estudara na Tcheco-Eslováquia com Svoboda. A unidade cênica de cada um dos atos só se tornou possível pela segurança técnica e imaginação inventiva desse grande artista brasileiro (cujos trabalhos enriquecem nosso teatro até hoje, e com quem tenho colaborado na criação de meus shows de música- tendo inclusive usado como ilustração da capa do meu disco O Estrangeiro sua maquete para o cenário de O Rei da Vela.” (Veloso, 1997:176)*

Apesar das dificuldades com a ousadia da montagem em tempos de ditadura, a peça teve uma carreira profícua, transformando-se num manifesto de resistência do Teatro Oficina e num dos marcos da modernização do Teatro Brasileiro. Com *O Rei da Vela*, Hélio Eichbauer obtém os prêmios Governador do Estado de São Paulo e Associação Paulista de Críticos Teatrais e ganha notoriedade como um cenógrafo moderno capaz de incluir um pensamento original à visualidade de um espetáculo.

Passados 50 anos da estreia paradigmática, em outubro de 2017, em montagem comemorativa, a peça reestréia — com os mesmos cenário e figurino — no Teatro Paulo Autran do Sesc Pinheiros de São Paulo. Estão em cena o ator Renato Borgui (hoje com 80 anos), vivendo o mesmo Abelardo que representara em 1967, e o diretor Jose Celso Martines Corrêa no papel de Dona Poloca.

A proposta do artigo e da comunicação é partilhar a obra do cenógrafo de Hélio Eichbauer na montagem de *O Rei da Vela*, mostrando que, além do nome de Hélio Oiticica, há outro Hélio vinculado à cena tropicalista.

## Referências

- Eichbauer, Helio (2013). *Cartas de marear: impressões de viagem, caminhos de criação*, Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra ,
- Holanda, Heloísa Buarque de & Gonçalves, Marcos Augusto. (1982) *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense.
- Pavis, Patrice. (2014) *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Peixoto, Fernando (org.). (1982) *Teatro Oficina*. Dionysos. Ministério da Educação e Cultura, SEC — Serviço Nacional de Teatro. N° 26, Janeiro.
- Veloso, Caetano (1997) *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Magaldi, Sábato (1972, 17 maio) "Hélio Eichbauer: o cenário como linguagem exata." *Jornal da Tarde*, São Paulo.
- "O Rei da Vela." (2018) In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. Verbete da Enciclopédia. São Paulo: Itaú Cultural. ISBN: 978-85-7979-060-7 Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento392786/o-rei-da-vela>>. Acesso em: 03 de Jan. 2018.

# Felice Varini: método, geometria distorção e anamorfose

*Felice Varini: method, geometry, distortion and anamorphosis*

ANTÓNIO ORIOL TRINDADE\*

Artigo submetido em 2 de janeiro 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

\*Portugal Artista Visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, \*Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL); Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1200-005 Lisboa, Portugal. E-mail: a.trindade@belasartes.ulisboa.pt

**Resumo:** Na obra artística monumental de Felice Varini que produz anamorfozes e trompe l'oeils de uma grande expressão plástica em espaços arquitetónicos monumentais, espalhados pela Europa, verificamos um comportamento interessante das formas geométricas projetadas nas múltiplas superfícies dos edifícios. Neste artigo pretendemos não só mostrar a riqueza e a dinâmica visual das obras do autor, resultantes dum jogo entre legibilidade e distorção, como também enunciar aspetos técnicos utilizados e o seu paralelo com os métodos utilizados nos séculos XVI, XVII e XVIII.

**Palavras chave:** Arte pública / geometria / perspectiva linear / anamorfose / *trompe l'oeil*.

**Abstract:** *In the monumental artistic work of Felice Varini, which produces anamorphoses and trompe l'oeils of a great plastic expression in monumental architectural spaces scattered throughout Europe. In this article we intend not only to show the richness and visual dynamics of the author's works, resulting from a game between readability and distortion, but also to state the technical aspects used, and their parallel with the methods used in the 16th, 17th and 18th*

**Keywords:** *Public art / geometry / linear perspective / anamorphosis / trompe l'oeil.*

## Introdução

Felice Varini é um artista plástico suíço natural de Locarno, onde nasceu no ano de 1952. A sua obra monumental, que intervém em espaços de grandes áreas e dimensões, mostra no panorama contemporâneo da arte pública uma originalidade quase impar, uma vez que recupera determinadas teorias e métodos, utilizados desde a velha Renascença, para a esfera da arte contemporânea, mais especificamente a questão da perspectiva linear e duas das suas variantes ou rumos, que neste caso específico são as anamorfoses e o *trompe l'œil*. O autor utilizando meios tecnológicos actuais consegue criar com grande impacto e noutra escala monumental efeitos surpreendentes com a projecção de figuras geométricas em múltiplas superfícies no interior e no exterior de edifícios e de lugares públicos. Varini, embora com o uso de técnicas mais actuais, readopta velhos métodos geométricos e técnicos, abundantemente utilizados e descritos anteriormente por diversos artistas no período Maneirista e Barroco, sobretudo em Itália, tanto na Cenografia para teatros, como para a representação pictórica e ilusória de tectos em perspectiva e de outras pinturas realizadas em paredes de espaços sagrados e profanos, como se pode ver e ler nas obras e textos mais antigos de Daniele Barbaro, Vignolla-Danti, Pietro Accolti, Andrea Pozzo e Ferdinando Galli Bibiena, ou também na tratadística francesa contemporânea à italiana, de autores como Abraham Bosse, Jean François Niceron, Emmanuele Maignan, Jean Le Dubreuil, Salomon de Caus, Grégoire Huret, Jacques Ozanam ou Chretien Wolf, entre outros. Varini servindo-se de novas tecnologias como projectores de grande alcance e outros artificios como desenhos em acetato transparente e servindo-se ainda de uma equipa de assistentes colaboradores, actua nesse mundo sagrado e profano da esfera pública, mostrando a perspectiva não apenas como um instrumento conceptual de realização técnica na composição de projectos mas ao mesmo tempo também como um instrumento estético. No caso de Varini, poderemos falar seguramente de uma geometria estética ou mais especificamente de uma perspectiva linear estética.

### 1. Teorias e métodos descritos do séc.XV ao séc.XVIII

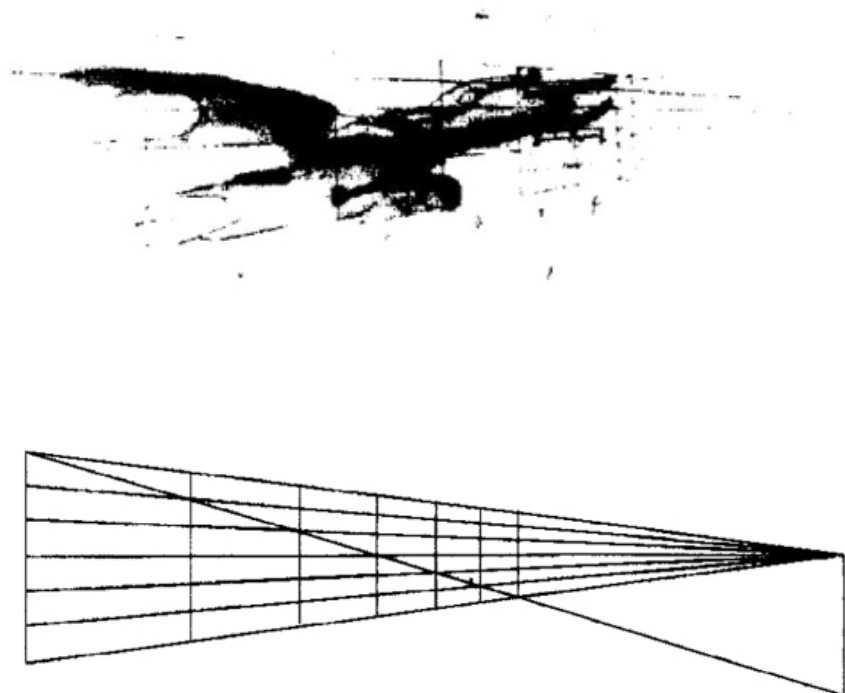
No trabalho de Felice Varini estão subjacentes teorias e métodos que anos antes eram visíveis em algumas obras e textos compreendidos entre os séculos XV e XVIII. Estes métodos e teorias descritos pertencem ao mundo das anamorfoses, um dos ramos da perspectiva linear e que tem aplicação na realização de alguns tipos de *trompe l'œils*, como os que produz Felice Varini. As anamorfoses são imagens que surgem distorcidas, uma vez vistas de vários pontos de vista, mas que se restituem a partir de pontos de vista específicos. As



primeiras anamorfoses foram teorizadas por Leonardo da Vinci e Piero della Francesca e, ao que parece, tiveram a primeira expressão consistente na obra de um discípulo do pintor Albrecht Dürer, o gravador Erhard Schön, que ensaiou com sucesso algumas composições anamórficas pelo ano de 1525, os conhecidos “Vexierbild”, ou quadros com segredo, como são os retratos de Carlos V, Fernando I, Paulo III e Francisco I, já referidos por Baltrusaitis e João Pedro Xavier (Baltrusaitis, 1996:25-30; Xavier, 1997:6).

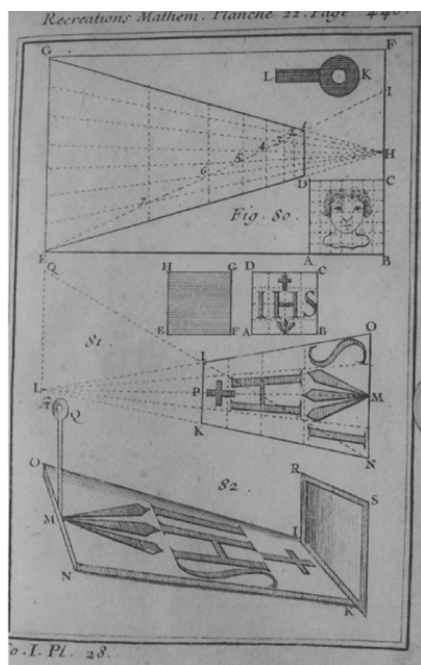
Contudo, para a concepção de uma grelha anamórfica, nos primeiros tempos e em determinadas concepções realizadas, ao que parece a construção não necessitava do conhecimento do conceito de distância de visão, apesar de obrigar o espectador a ter mais trabalho na procura do ponto privilegiado sobre o qual deverá observar a anamorfose. A concepção das grelhas anamórficas podia-se resolver através do recurso da diagonal e dos terceiros pontos, como Viator explica no seu tratado para a explicação do quadrado em escorço (Viator, 1509:Cap. VIII, fl.5verso). Mas este facto não quer dizer que as anamorfoses construídas com o auxílio da transformação do rectângulo ou do quadrado em trapézio, mediante a diagonal ou um terceiro ponto, não estejam correctas. É o caso, por exemplo, do esquema do mestre H.R., de Nuremberga, c.1540, cujo trapézio é construído mediante o auxílio de uma diagonal, onde se poderia ter readaptado perfeitamente o esquema de Viator, para a construção da anamorfose do animal que vemos representado, ou muito provavelmente o esquema semelhante de Albrecht Dürer (1538), onde em ambas as soluções ou caminhos se conseguem imagens anamórficas (Figura 1 e Figura 2). Ao que parece, o mestre H.R., estava mesmo familiarizado com o esquema de Dürer, pois as dimensões de 36x75cm são as mesmas de outras pranchas anamórficas realizadas pela mesma data e por um aluno daquele (Xavier, 1997:60-1; Baltrusaitis, 1996:52-3).

Mais tarde, nos séculos XVII e XVIII, como sabemos, proliferaram nos tratados de óptica, catóptrica e perspectiva referências às anamorfoses. Não nos cabe aqui descrever todos, mas são bastantes. Desde o interesse de Vignola-Danti, seguem-se também exemplos descritos de anamorfoses nos tratados, por exemplo, de Pietro Accolti, Jean François Nicéron, Emmanuele Maignan, Jean Le Dubreuil, Salomon de Caus, Grégoire Huret, Jacques Ozanam, Chretien Wolf, entre outros. Todos recuperam determinadas teorias herdadas da Renascença, como a regra da *costruzione legittima* e dos pontos de distância, para a determinação das anamorfoses planas, servindo-se de grelhas de ortogonais auxiliares sobrepostas aos referentes e a respectiva projecção oblíqua a partir de um ponto de vista privilegiado. A anamorfose será a projecção oblíqua do referente, como podemos ver em exemplos ilustrados de Jacques Ozanam (Figura 3 e Figura 4).



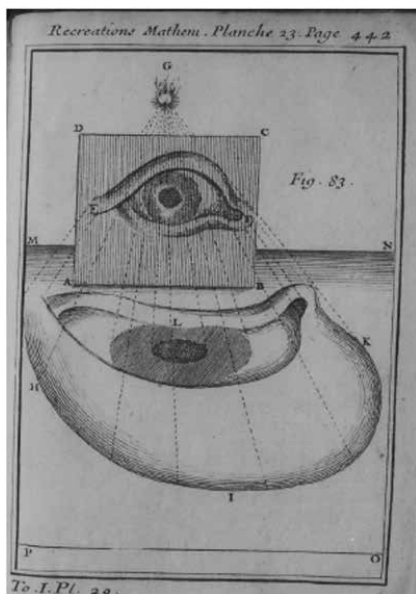
**Figura 1** · Desenho anamórfico do mestre H.R., Nuremberga, c.1540, Erlangen, Biblioteca da Universidade. Fonte: Baltrusaitis, 1996:53 e Xavier, 1997:61).

**Figura 2** · Esquema anamórfico do mestre H.R., Nuremberga, c.1540, Erlangen, Biblioteca da Universidade. Fonte: Baltrusaitis, 1996:53 e Xavier, 1997:61.



**Figura 3** · Ilustração de método para a realização de anamorfores por Jacques Ozanam, *Recreations Mathematiques et Physiques*, 4 Vols., Paris, Claude Jombert, MDCCXXV (1725), Vol.I, prancha 22 das p. 442. Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa, Cota: B.A.C.L. 11 376 5 HIII. Fotos do autor.

**Figura 4** · Ilustração de método para a realização de anamorfores por Jacques Ozanam, *Recreations Mathematiques et Physiques*, 4 Vols., Paris, Claude Jombert, MDCCXXV (1725), Vol.I, prancha 23 da p. 442. Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa, Cota: B.A.C.L. 11 376 5 HIII. Fotos do autor.

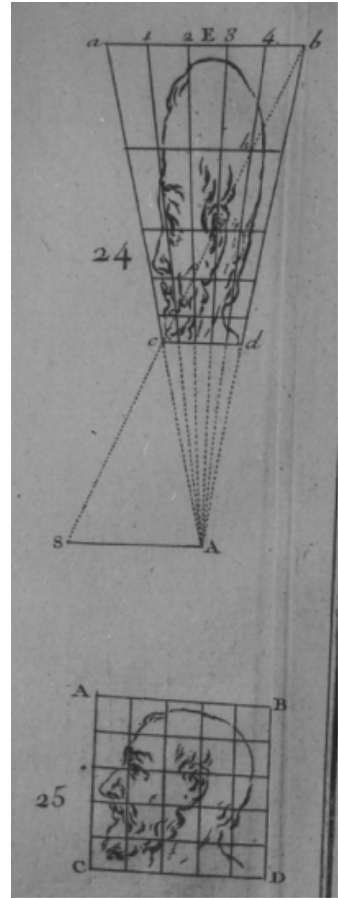


Vejamos, a título de exemplo, o procedimento gráfico na construção da anamorfose de uma cabeça humana, descrita por Chretien Wolf no início do século XVIII, muito semelhante às descrições que verificamos noutros tratados e mesmo nos primeiros esquemas anamórficos, como o do mestre H.R. (Figura 5). O autor, na parte final da descrição, deixa bem claro que a altura e a distância de visão escolhida poderão influenciar a forma da anamorfose e adverte também que o pintor deverá jogar com a ambiguidade da imagem consoante os vários pontos de vista, que não apenas a partir do olho príncipe, para mostrar sempre algo de novo, tal como as imagens em perspectiva, ou as anamorfoses das galerias dos reverendos padres Mínimos, ou nas galerias do Palácio Real de Paris (Wolf, 1747:110-2). Refere assim o autor, no Livro II, problema VII, do procedimento de como representar figuras que a partir de um ponto de vista parecem monstruosas e que a partir de outro parecerão naturais: *Représenter des figures, qui vûes d'un certain point de vûe, paroissent monstrueuses, & vûes d'un autre point paroissent naturelles*. Traduzindo, descreve o autor:

1. Traçar o quadrado ABCD com as dimensões à nossa vontade; e divide-se cada lado num número de partes iguais, formando uma rede ou malha de ortogonais como apresenta a figura. 2. Desenhar sobre esta rede a figura que nós queiramos que pareça disforme. 3. Traçar uma linha recta ab mais longa, ou mais curta, ou mesmo igual aos lados do quadrado ABCD, e do meio E elevar ou baixar uma perpendicular onde a extremidade A servirá de ponto de vista. 4. Sobre A elevar uma perpendicular onde o ponto S servirá de ponto de distância. 5. De cada ponto da divisão a1234b, traçar duas rectas, no ponto A, depois uma outra oculta a partir de b até S. 6. Traçar as paralelas a ba pelos pontos de intersecção cefgh; e vós tereis a perspectiva do quadrado ABCD. 7. Distribuir neste último abcd os traços da figura traçada no primeiro, com a precaução de registar proporcionalmente em cada paralelogramo, o que se encontra nos quadrados que àquele correspondem. Vós tereis por este meio uma figura monstruosa e disforme, que vista da distância EA e o olho posicionado na altura AS parecerá natural [sem deformações] (Wolf, 1747:110-2).

## 1. O impacto das teorias anteriores no trabalho de Felici Varini: métodos para uma perspectiva estética

Os antigos, como vemos nas ilustrações e descrições dos tratados, para além da elaboração de desenhos rigorosos com cálculos geométricos para a elaboração de anamorfoses, em termos práticos para projectar essas anamorfoses em superfícies variadas, normalmente recorriam a fontes luminosas, como lanternas mágicas, por exemplo, ou fios entesados ou esticados, *dei fili tesi*, que eram conduzidos a partir de um centro de projecção específico, o chamado olho príncipe, que materializavam os raios visuais e ou os raios luminosos. Neste caso, quando utilizavam fontes luminosas no lugar do centro de projecção, os raios passando

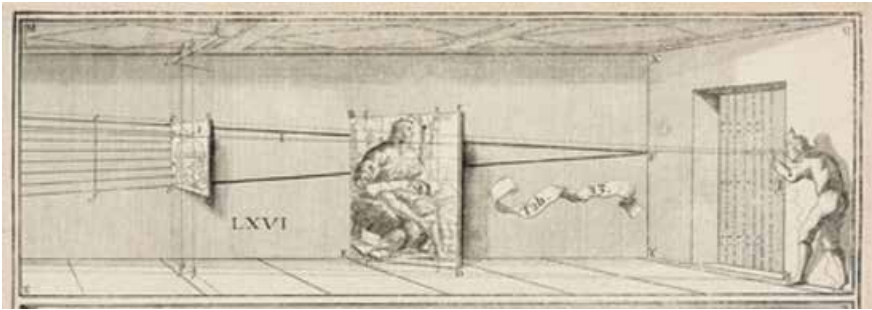


**Figura 5** · Anamorfose de um rosto por Chretien Wolf, *Cours de Mathematique, qui contient Toute les Parties de Cette Science, mises a la portée des Commençans*, 3 vols., Paris, Quay des Augustins, Charles-Antoine Jombert, Libraire du Roy, M.DCC.XLVII, Vol.II, Figura 24 e 25. Existe um exemplar na Biblioteca da Academia das Ciências com a cota: B.A.C.L. 11 367 10/ IIII. Foto do autor.

pelos vários pontos perfurados das imagens dos referentes, interceptavam as superfícies nos pontos que uma vez unidos geravam as imagens das anamorfofes. Podemos ver um exemplo ilustrativo numa gravura do tratado de Jean François Niceron (Figura 6).

Felice Varini, no nosso tempo, seguindo uma metodologia semelhante à descrita por Niceron e outros autores dos séculos XVII e XVIII, estabelecendo uma ponte com estes últimos, utiliza no entanto novos meios tecnológicos que possibilitam trabalhar e realizar anamorfofes e *trompe l'oeils* nas suas obras com mais facilidade e rapidez na execução, permitindo ao autor trabalhar ao mesmo tempo com grandes distâncias de observação e também com áreas de dimensões bastante vastas, que eram impensáveis anos antes pelos autores do séc.XVII e XVIII. Assim, as novas tecnologias facilitam a elaboração de imagens anamórficas numa escala pública. Varini transfere e aplica assim para a arte e para os espaços públicos métodos mais inovadores em termos tecnológicos, em contraste com os antigos que aplicaram métodos semelhantes mas com recursos mais elementares, em paredes e interiores de edifícios, sobretudo religiosos, como eram os espaços das velhas igrejas. Para tal o autor serve-se de focos de grande alcance, como o vídeo-projector, que permite projectar as figuras geométricas seleccionadas em superfícies arquitectónicas variadas, permitindo trabalhar com grandes distâncias de visão.

O método de Varini num primeiro momento consiste em desenhar as figuras num pequeno acetato a uma escala reduzida, numa segunda fase projecta a figura nas múltiplas superfícies recorrendo ao vídeo-projector, finalmente sobre as linhas de projecção nas superfícies é registado o desenho dessas projecções, bastando depois preencher as áreas com cor (Bartolomei & Ippolito, 2017:4; Empler, 2017:S2867-S2868). Varini selecciona cuidadosamente o ponto de vista ideal numa estrita relação com as características do espaço envolvente, considerando a melhor forma da recepção da sua obra por parte do fruidor. Com a projecção das anamorfofes, o autor cria nas várias volumetrias espaciais dos espaços e conjuntos, eleitos com grande precisão, uma espécie de imagem bidimensional, como a velha janela ou o velo albertiano (Bartolomei & Ippolito, 2017:4; Pagliano & Triggianese, 2017:1). Essas imagens no entanto mudam de aparência e desfazem-se a partir do momento em que o observador se desloca do sítio ideal ou do lugar do olho príncipe. Nesta altura, a imagem bidimensional que observámos do ponto de vista ideal, desfaz-se e fragmenta-se, mas as imagens fragmentadas que daqui resultam são também convidativas e bastante sugestivas, pois convidam o espectador a tentar encontrar novamente o lugar do ponto de vista ideal como também o de perceber novas leituras



**Figura 6** · Gravura com a explicação do método para a representação de uma anamorfose numa parede vertical por Jean François Nicéron. Fonte: Jean François Nicéron, *Thaumaturgus Opticus, seu Admiranda Optices per Radium Directum, Catoptrices per Radium Reflectum*, Paris, 1646, Lâmina LXVI.

que não se esgotam da forma inicial do referente que gerou a anamorfose. Nesta altura, ou nestes tempos, a forma inicial do referente abre-se, dissipa-se, transforma-se, como podemos observar na obra *Archi e Corone*, de 2004, numa anamorfose realizada no antigo mosteiro dos Agostinhos em Monte Carasso (Figura 7, Figura 8, Figura 9, Figura 10). Assistimos assim ao longo da sua obra a uma série de transformações geométricas (Pagliano & Triggianese, 2017:10-1) a partir da fragmentação da forma inicial do referente e é esta mobilidade e mutação da forma ou das formas que tornam a obra deste autor bastante interessante, construindo uma linguagem a partir de uma geometria projectiva que assim constrói uma estética ou uma perspectiva linear estética.

### Conclusões

Felice Varini utilizando meios tecnológicos mais actuais, estabelece uma ponte com métodos geométricos descritos e colocados em prática em obras de arte e em velhos tratados, desde o século XV até ao século XVIII, centrados todos na temática das anamorfoses. Tirando partido de espaços e de lugares públicos de grande escala, o autor examina com grande acuidade e selecciona determinados enquadramentos visuais desses lugares, relacionando-os ou articulando-os com a justaposição dos seus referentes de formas geométricas variadas. Esta tensão entre a imagem bidimensional da anamorfose, que se mostra na retina quando olhamos a obra do ponto de vista correcto, e os espaços arquitectónicos onde aquela é projectada, juntamente com a fragmentação das formas geométricas projectadas em função da mobilidade do observador, permitem-nos falar de uma perspectiva linear estética.





**Figura 7** · Felice Varini, “Archi e Corone”, 2004, anamorfose realizada no antigo mosteiro dos Agostinhos em Monte Carasso, Suíça. Fonte (site do artista): <http://www.varini.org/02indc/27indcd04.html>;

<http://www.varini.org/doshpdv/a100hd.html>

**Figura 8** · Felice Varini, “Archi e Corone”, 2004, anamorfose realizada no antigo mosteiro dos Agostinhos em Monte Carasso, Suíça. Fonte (site do artista): <http://www.varini.org/02indc/27indcd04.html>;

<http://www.varini.org/doshpdv/a100hd.html>



**Figura 9** · Felice Varini, "Archi e Corone", 2004, anamorfose realizada no antigo mosteiro dos Agostinhos em Monte Carasso, Suíça. Fonte (site do artista): <http://www.varini.org/doshpdv/a100hd.html>

**Figura 10** · Felice Varini, "Archi e Corone", 2004, anamorfose realizada no antigo mosteiro dos Agostinhos em Monte Carasso, Suíça. Fonte (site do artista): <http://www.varini.org/doshpdv/a100hd.html>

## Referências

- Baltrusaitis, Jurgis (1996), *Anamorphoses. Les Perspectives Dépravées*, 2 Vols., Paris, Flammarion (1ª versão e edição com o título *Thaumaturgus Opticus*, Paris, Idées et Recherches, 1984), ISBN 10: 2080816233.
- Bartolomei, Cristina & Ippolito, Alfonso (2017), "The Anamorphoses of Felice Varini", *New Trends and Issues. Proceedings on Humanities and Social Sciences*, N°5, Word Conference on Design and Arts (WCDA-2016) 26-28 May 2016, South East European University Skopje-Macedonia, pp. 1-8, ISSN 2421-8030.
- Danti, Egnatio (1583), *Le due Regole della Prospettiva Pratica di M. Jacomo Barozzi da Vignola* (que inclui a perspectiva de Vignolla), Roma, Francesco Zannetti.
- Danti, Egnatio (1583), *Les Deux Règles de la Perspective Pratique de Vignole 1583*, com tradução e edição crítica de Pascal Dubourg Glatigny, inclui a edição facsimilada romana de 1583, Paris, CNRS Editions, 2003, ISBN 2-271-06105-9.
- Dürer, Albrecht (1538), *De la Medida (Unterweysung der Messung)*, com edição de Jeanne Peiffer, trad. do texto original alemão a cargo de Jesús Espino Nuño, trad. do prólogo, estudo introdutório, notas, anexos, glossário, bibliografia e índices por Juan Calatrava Escobar e com revisão científica e matemática de Ana López Jiménez, Madrid, Akal, S.A., 2000 (1ª ed., Éditions du Seuil, 1995), ISBN-10: 8446014599.
- Empler, Tommaso (2017), "Anamorphosis and Contemporaneity", *The Design Journal*. *An International Journal for All Aspects of Design*, 12th EAD Conference, Sapienza University of Rome, 12-14 April 2017, pp. S2858-S2871, ISSN: 1460-6925(Print).
- Niceron, Jean François (1646), *Thaumaturgus Opticus, seu Admiranda Optices per Radium Directum, Catoptrices per Radium Reflectum*, Paris.
- Ozanam, Jacques, (1725) *Recreations Mathematiques et Physiques*, 4 Vols., Paris, Claude Jombert, MDCCXXV, Vol. I, pranchas 22 e 23 das pp. 440 e 442. Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa, Cota: B.A.C.L. 11 376 5 I-III.
- Pagliano, Alessandra e Triggianese, Angelo (2013), "Tra "Arte Visuale" e "land art": poética e geometria dei paesaggi anamorfici di Felice Varini", *Proceedings of the XVII-IPSAPA Interdisciplinary Scientific Conference, SABIEDRIBA, INTEGRACIJA, IZGLITIBA*, pp. 1 — 12, Vol. IV, ISSN: 1691-5887.
- Xavier, João Pedro (1997), *Perspectiva, Perspectiva Acelerada e Contraperspectiva*, Porto, 2ª ed., FAUP (1ª ed. de 1995), ISBN: 9789729483257.
- Viator, Jean Pélerin (1509), *De Artificiali Perspectiva*, Toul, Piere Jacob (1ª ed. de 1505);
- Wolf, M. Chretien (1747), *Cours de Mathematique, qui contient Toute les Parties de Cette Science, mises a la portée des Commençans*, 3 vols., Paris, Quay des Augustins, Charles-Antoine Jombert, Libraire du Roy (existe um exemplar na Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa, cota: BA.C.L. 11 367 10/ I-III).

# Cor e superfície: a obra e o percurso de Jose Luiz de Pellegrin

*Color and surface: Jose Luiz  
de Pellegrin's work and artistic course*

LAUER ALVES NUNES DOS SANTOS\*

Artigo completo submetido a 04 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

\*Brasil, artista visual, professor.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Pelotas, Centro de Artes, Curso de Artes Visuais. Rua Alberto Rosa, 62, Pelotas, RS, Brasil  
CEP: 96010-770. E-mail: lauer.ufpel@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo apresenta brevemente a trajetória artística do artista e professor Jose Luiz de Pellegrin. O texto está estruturado a partir do reconhecimento de sua produção em distintas fases as quais permitem identificar questões que são retomadas sob diferentes perspectivas. A relação entre figuração e abstração, a recorrência dos gêneros como natureza-morta, paisagem e retrato e a ênfase no corpo são algumas das características que fornecem as bases para um trabalho que possui como objetivo principal a construção da pintura.

**Palavras chave:** Pintura / cor / superfície / corpo / paisagem.

**Abstract:** This article briefly presents the artistic trajectory of the artist and professor Jose Luiz de Pellegrin. The text is structured on the recognition of his different stages production which allows us to identify questions that are taken up in diverse perspectives. The relation between figuration and abstraction, the recurrence of genres like still life, landscape and portrait, and a body emphasis are some of the characteristics that provide work basis with a main objective of painting construction.

**Keywords:** Painting / color / surface / body / landscape.

## Introdução

Uma das características mais instigantes na proposta do congresso “Criadores sobre outras obras” refere-se justamente a possibilidade de levar em conta o percurso do artista nas relações possíveis de serem estabelecidas com seus pares. Ao discorrer sobre a pesquisa e o ensino em arte, Lampert (2014) apoia-se nas propostas de Graeme Sullivan que diferencia a *pesquisa em arte* da *pesquisa sobre arte*, da *pesquisa de arte* e da *pesquisa através da arte*, atribuindo à primeira um caráter mais subjetivo e individual, mas passível de ser socializado e compartilhado. Trata-se, efetivamente, da pesquisa do artista envolvido em seu processo e ato de criação, cujos textos e reflexões — incluindo aqui o interesse por outros artistas — convergem, de maneira mais ou menos direta, em direção à produção.

Nesse sentido, a escolha por escrever sobre o trabalho de Jose Luiz de Pellegrin mescla sua trajetória artística com sua atuação como professor e, em especial, o fato de ter sido meu professor. Refletir sobre sua obra dentro de um leque de opções possíveis é resgatar referências, mesmo que distantes, presentes e atualizadas em meu trabalho também como artista. Neste artigo apresento um breve levantamento de sua obra desde sua formação no período da graduação, no início da década de 1980, até a conclusão do seu doutorado, em 1999. Tal levantamento permitiu reconhecer quatro conjuntos de trabalhos com características específicas mas permeados por conceitos comuns e bastante claros: a construção da pintura através da cor e da superfície, permeada por referências ao retrato, a paisagem e a natureza morta.

## Artistas, professores

Jose Luiz de Pellegrin é artista e professor, nascido em Morro da Fumaça, no estado de Santa Catarina, vive no sul do Brasil, próximo ao Uruguai, na cidade de Pelotas, estado do Rio Grande do Sul. Foi nesta cidade que fez sua formação em graduação na Universidade Federal de Pelotas, atua como professor na mesma instituição e foi de onde partiu para aprofundar seu trabalho artístico, através do mestrado e doutorado, sob orientação da também artista e professora Regina Silveira, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, a maior cidade brasileira e um importante centro de formação, difusão e produção cultural. Foi o primeiro artista da Universidade onde trabalha a desenvolver uma pesquisa na área de poéticas visuais, na década de 1990. A pesquisa em artes visuais no Brasil também é recente, data de princípios dos anos 1980 e Regina Silveira foi uma das primeiras artistas a realizar uma tese de doutorado em poéticas visuais no Brasil (Zamboni, 2012). A qualificação de Jose Luiz de Pellegrin na pós graduação *Stricto sensu* foi continuada logo em seguida

por outros professores e colegas da Universidade Federal de Pelotas, em outras universidades que começavam a expandir programas de pós-graduação, redefinindo o perfil do quadro docente e, conseqüentemente, a formação das novas gerações a partir da substituição de uma perspectiva ainda vinculada à Escola de Belas Artes (fundada em 1949 e mantendo resíduos de uma tradição explicitamente acadêmica), por uma prática voltada à contemporaneidade, focada principalmente na proposta de pensar a produção a partir da pesquisa em poéticas visuais. Assim, seu percurso artístico e acadêmico se desenvolveram de maneira concomitante e em estreita relação. Muito embora neste momento sejam tecidas apenas considerações sobre sua trajetória artística, é importante ressaltar que essa relação sempre esteve presente e foi determinante em muitas das escolhas e ritmos que se reconhecem em sua obra.

### **Frutos, corpos**

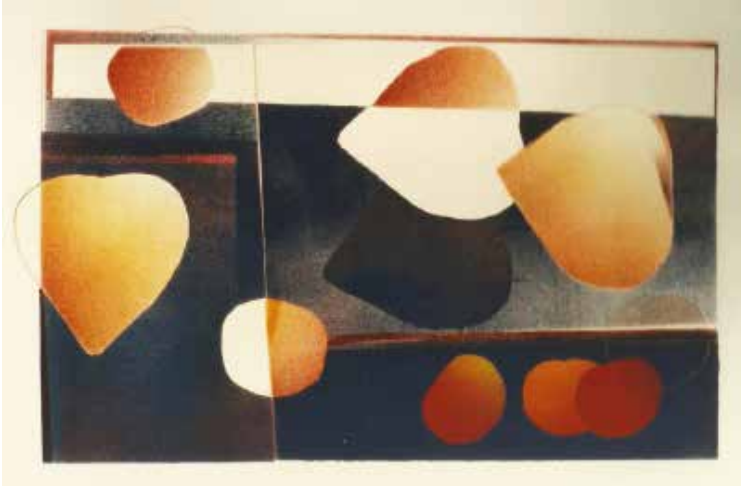
Figuração e abstração, assim como paisagem, retrato e natureza morta, são alguns dos traços reconhecíveis e recorrentes na obra de Jose Luiz de Pellegrin, que se assenta sobre aspectos formais muito precisos e focados principalmente na construção da pintura através da cor, conforme se verá.

Seu trabalho inicial, ainda do período de formação acadêmica na graduação, parte do estudo formal de elementos que aludem à natureza morta através da representação de objetos reconhecíveis — frutos, em especial pêssegos, que são muito cultivados na região — e desdobra-se na simplificação de suas formas e cores beirando imagens sensuais e até mesmo um tanto eróticas (Figura 1, Figura 2 e Figura 3) que flertam com a abstração, na medida mesma em que desalojam a imagem de referenciais únicos (frutos ou corpos?), transformando-as, de maneira crescente, em superfícies cobertas por formas e cores. Frutos e corpos intercambiam a visualidade que caracteriza os trabalhos desse período inicial e será retomada em etapas posteriores.

### **Horizontes**

O passo seguinte segue a noção modernista da simplificação gradual em direção a exploração da superfície e da cor (Figura 4), elementos que se revelaram de uma amplitude que tomou conta de sua obra de maneira veemente. É como se os conceitos centrais de sua produção fossem instaurados a partir deste momento e das descobertas a ele vinculadas.

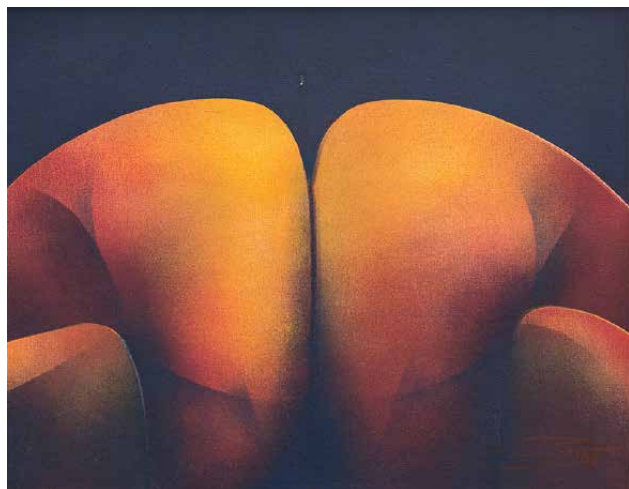
Um pouco na contramão dos modismos, mas estabelecendo cumplicidade com alguns artistas que se mantém firmes em seus propósitos (Pasta: 2012), a pintura assume o protagonismo da produção de Jose Luiz de Pellegrin, inclusive



**Figura 1** · Jose Luiz de Pellegrin, *Sem título*, 1981.  
Acrílica sobre papel, coleção do artista. Fonte: própria

**Figura 2** · Jose Luiz de Pellegrin, *Sem título*, 1982.  
Acrílica sobre papel, coleção do artista. Fonte: própria.





**Figura 3** · Jose Luiz de Pellegrin, *Sem título*, 1982. Acrílica sobre tela. Fonte: Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo.

**Figura 4** · Jose Luiz de Pellegrin. *Sem título*, 1984. Acrílica sobre papel. Fonte: própria.



quando lança mão de outras técnicas ou procedimentos. Ou ainda, mesmo no contexto da década de 1980, momento em que a pintura retomava o fôlego através da transvanguarda italiana e do neoexpressionismo alemão (Giannotti, 2009), sua pintura se caracterizava como uma prática independente, na medida em que não dialogava com a emoção subjetiva traduzida principalmente através do gesto do pintor e da alusão às tradições. Ao contrário, a produção de sua pintura sempre foi rigorosa e se dava através da construção da cor na superfície e da exploração tanto de relações cromáticas, com uma paleta inicialmente restrita de tons rebaixados para, em seguida, optar por contrastes inusitados, quanto do tensionamento dos limites da superfície do quadro e do formato e espessura do suporte.

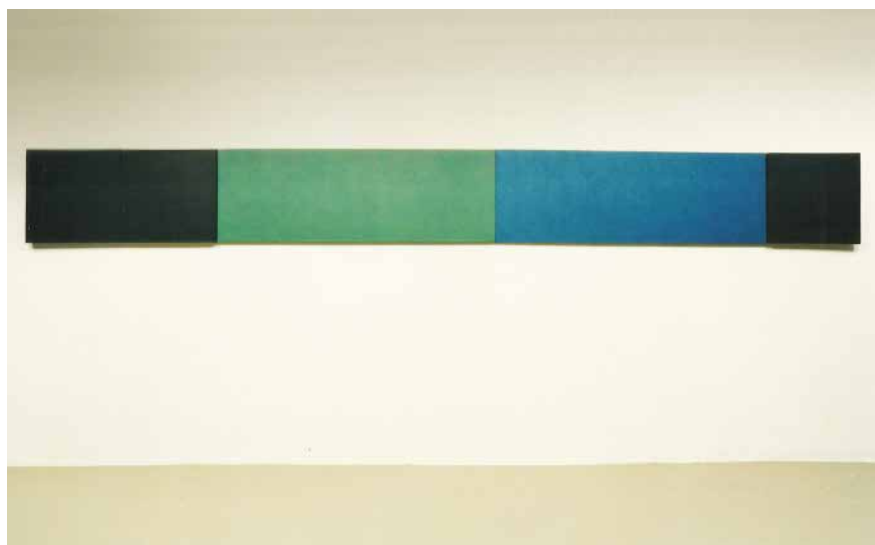
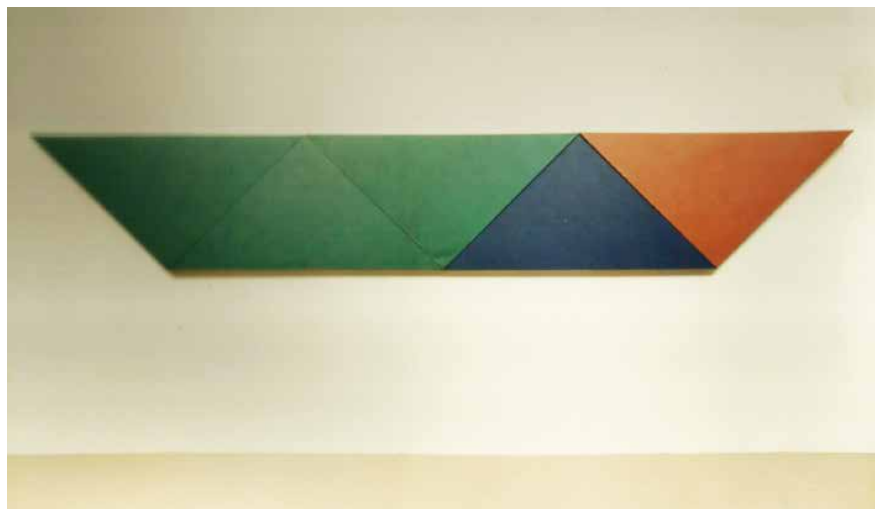
As referências aos pintores ligados a uma estética reducionista associada ao movimento *Color Field* — Ad Reinhardt, Barnett Newman, Mark Rothko — se impõe de maneira consciente e assumida: cores puras, telas monocromáticas, sem marcas de pincel, sem variações tonais aplicadas sobre superfícies regulares (Figura 5 e Figura 6) e suportes modulares, polípticos, de cores puras que estabelecem relações a partir de sua junção e justaposição.

As pinturas desse período chegam impor uma certa relação física de distanciamento do observador a fim de possibilitar a percepção cromática e o tamanho e formato das telas. Outra característica que começa a ser enfatizada nesta série de pinturas refere-se a sua horizontalidade extrema que evoca os horizontes das paisagens locais — Pelotas é uma cidade localizada na região conhecida como *Pampa*, um lugar melancólico, introspectivo e que se impõe por uma visualidade característica — “o céu límpido, o campo imenso de um verde regular, a linha reta do horizonte” (Ramil, 2004:20), características que diferem muito da ideia de um país tropical com cores e formas exuberantes, assim como de uma pintura emocional pautada pela expressão da subjetividade através dos gestos do artista.

### **Retratos, paisagens**

No entanto, em oposição ao rigor formalista que se impunha, uma visão retrospectiva permite reconhecer que marcas de uma subjetividade visceral se faziam presentes nos trabalhos iniciais que mesclavam frutos e corpos sensuais. Assim, é possível que ao alcançar a qualidade geométrica e cromática da pintura tenha surgido a necessidade de um intervalo ou retorno, mesmo que munido de intenções próximas àquelas já conquistadas pelo trabalho e relativas justamente à construção a partir da cor e formato da tela.

Pode-se pensar que esse movimento — intervalo ou retorno — indique um aspecto pendular presente na obra do artista entre a busca de estruturas e



**Figura 5** · Jose Luiz de Pellegrin, *Sem título*, sem data.  
Políptico. Acrílico sobre módulos articulados de tela.  
Fonte: própria.

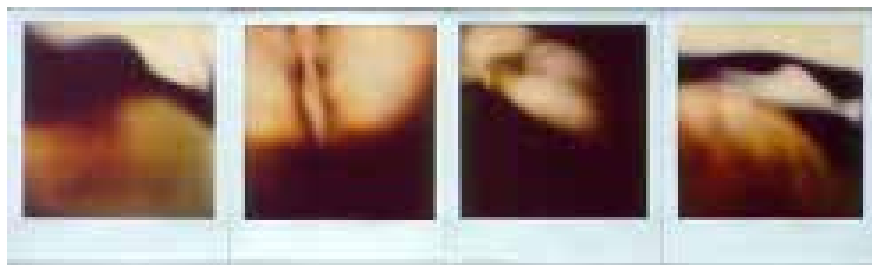
**Figura 6** · Jose Luiz de Pellegrin, *Sem título*, 1989.  
Acrílico sobre tela. Fonte: própria.

superfícies extremamente formais e geométricas e representações orgânicas e informais. Tanto numa prática, quanto noutra a alusão ao corpo é um elemento presente: seja um corpo físico que estabelece uma relação de proximidade ou distanciamento na percepção da superfície e da cor nas telas estruturadas, seja uma representação do corpo pela alusão de formas e cores dotadas de certo grau de sensualidade. Nesse sentido é possível reconhecer obras com características aparentemente antagônicas mas permeadas por questões que, em sua gênese profunda, as aproximam e vão adiante — a alusão ao corpo e, em breve ao retrato e a paisagem, aparecem de maneiras sub reptícias.

A série de *Polaroids* realizadas entre 1996 e 1997 (Figura 7) estabelece clara alusão às formas representadas nas pinturas que evocam frutos e corpos nas etapas iniciais, mas a partir de novos desdobramentos e perspectivas. O uso da fotografia instantânea (*polaroid*) com a câmera voltada para o próprio corpo resulta em manchas de cor que não pretendem um registro fotográfico mas, novamente, exploram tonalidades cromáticas resultantes de um outro tipo de relação direta com o corpo físico — não mais uma relação ligada a percepção da obra, nem a representação, mas uma relação que remete ao momento constitutivo da obra, seu ato enunciativo.

Estas séries de *polaroids* possuem títulos (“Auto-Re-Trato”, “Narciso”) que evidenciam a importância do corpo do artista na construção da obra e enfatizam um olhar quase cego a partir do qual a câmera, voltada ao seu próprio corpo, dispara aqueles instantâneos que constituem sequências de imagens corporais. Há, nessas imagens, um jogo de claro/escuro e tonalidades sutis que chegam confundir sua visualidade entre corpos ou paisagens e, assim como os pêssegos eram desreferencializados em corpos, agora os corpos também podem ser desreferencializados em paisagens. Um pouco como Peixoto (2004) afirma ao se referir ao close nas imagens cinematográficas, “rostos e paisagens formam uma mesma geografia” (Peixoto, 2004:73) a partir de distâncias e escalas.

Outro aspecto incorporado das experiências anteriores e presente nestas *polaroids* refere-se a sua apresentação que ainda será um pouco mais explorada. As imagens são apresentadas geralmente em sequências horizontais, assim como os polípticos das pinturas modulares, estruturadas sobre suportes de acrílico que as projetam da parede para o espaço. Ou seja, há a retomada de uma materialidade do suporte que já estava presente nas pinturas que exploravam a estruturação da superfície através do uso de módulos e variação de espessuras e que aponta para outros desdobramentos possíveis.



**Figura 7** · Jose Luiz de Pellegrin. *Sem título n° 8* (da série: *Auto-Re-Trato*) 1997. Acrílico e instantâneo fotográfico.  
Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo, disponível em <http://mam.org.br/acervo/1997-043-pellegrin-jose-luiz-de/>

## Luz, espaço

Conforme foi afirmado, a alusão ao corpo é um dos aspectos que, em distintos graus, está presente na trajetória artística de Jose Luiz de Pellegrin, seja o corpo representado, seja o corpo físico. Também conforme foi afirmado, é possível identificar recorrências que se reapresentam e atualizam de maneira cíclica.

Assim, a experimentação dos suportes, presente nas pinturas horizontais moduladas e que exploravam a variação da espessura das telas (módulos), já apontava para uma projeção no espaço que está presente novamente nos suportes das *polaroids* e foram retomados na construção do último conjunto de obras que será examinado.

A indicação sutil de uma espacialidade relacionada à concretude da pintura é retomada e levada ao extremo através da construção de objetos que se projetam da parede ao espaço, com uma nova ordem de alusão ao corpo e ao retrato: não mais um corpo representado, nem um corpo físico, mas um corpo presente a partir de elementos simbólicos que o tornam possível. O dourado surge junto ao laminado de madeira branca como uma alusão à luz de onde emanam as cores e como a superfície refletiva a partir de onde se instaura o retrato (Figura 8 e Figura 9).

As demais obras que compõem esta série denominada “Interluz” retomam os princípios construtivos presentes em etapas anteriores com a inclusão dos elementos simbólicos associados ao retrato e ao corpo (Figura 10).

E é desta forma que o artista sempre afirma que, mesmo ao fazer fotografias ou objetos, está apenas buscando mais um diálogo possível com a pintura e, através de suas incursões, somos levados a reconhecer diálogos possíveis com grandes gêneros da tradição: o retrato, a paisagem e a natureza morta através da alusão ao corpo através da construção focalizadas na superfície e da cor.

Finalmente cabe retomar um aspecto que foi deixado em suspenso intencionalmente, mas que ainda merece uma breve consideração. É possível notar ao longo da trajetória de Jose Luiz de Pellegrin um rigor metodológico que está intrinsecamente associado a formação acadêmica e ao processo de pesquisa em arte, sem com isso ficar congelado ou engessado nas armadilhas que tais procedimentos podem oferecer e seu trabalho artístico e sua trajetória acadêmica acompanham as etapas de sua formação, bem como seu comprometimento profissional na formação de novos artistas.



**Figura 5** - Jose Luiz de Pellegrin. "In alio". 1998/99.  
Madeira revestida de fórmica e folha dourada.  
Fonte: própria.

**Figura 5** - Jose Luiz de Pellegrin. "In alio". 1998/99.  
Madeira revestida de fórmica e folha dourada.  
Fonte: própria.



**Figura 10** · Jose Luiz de Pellegrin. *"Respiradouros"*. 1998/99. Madeira revestida de fórmica e folha dourada. Museu de Arte Moderna de São Paulo, disponível em <http://mam.org.br/acervo/1999-316-000-pellegrin-jose-luiz-de/>

## **Referências**

Giannotti, Marco (2009). *Breve história da pintura contemporânea*. São Paulo: Claridade. ISBN: 978-85-88386-71-6

Lampert, Jocielle (2014) *Pesquisa de prática artística em arte e arte educação*. Florianópolis: ANPED, Disponível em URL: <https://udesc.academia.edu/JocielleLampert>

Pasta, Paulo (2012) *A educação pela pintura*. São Paulo: WMF Martins Fontes. ISBN:

978-85-7827-583-9

Peixoto, Nelson Brissac (2004) *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac. ISBN: 85-7359-348-2

Ramil, Vitor (2004) *A estética do frio: conferência de Genebra*. Porto Alegre: Satolep.

Zamboni, Silvio (2012) *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Autores Associados. ISBN: 978-85-85701-64-2



# Leandro Machado e os processos de análise da pintura

*Leandro Machado and the process  
of painting analysis*

VIVIANE GIL ARAÚJO\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

\*Brasil, Desenho.

AFILIAÇÃO: Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM/SUL). Rua Guilherme Schell, 350, Bairro Santo Antonio CEP: 90640-040, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail (pessoal): vgil.vgil@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo visa compreender como a pintura contemporânea dialoga com as regras da tradição. Tomamos como exemplar para análise a obra do artista brasileiro Leandro Machado (1970), que realizou uma série de experimentações que acolhem o atual espírito do tempo que é investigativo e propositivo. A problematização da mancha é recorrente desde os seus primeiros trabalhos que tinham a característica de serem realizados a partir de materiais impróprios para a pintura. Atualmente Machado segue analisando os elementos fundamentais da linguagem da pintura, expandindo suas pesquisas em direção à cor e ao suporte.

**Palavras chave:** Pintura / tradição / arte-contemporânea.

**Abstract:** *The present article aims to understand how the contemporary painting dialogues with the rules of tradition. For instance, we analyzed the work of the Brazilian artist Leandro Machado (1970), which realized a series of experiments that host the investigative and propose spirit of the time. The problematization of the stain on the painting is constant since his early works, which were made of materials unsuitable for paintings. Currently, Machado remains analyzing the fundamentals elements of painting's language expanding his research towards both color and support.*

**Keywords:** *Paintings / tradition / contemporary-art.*

## Introdução

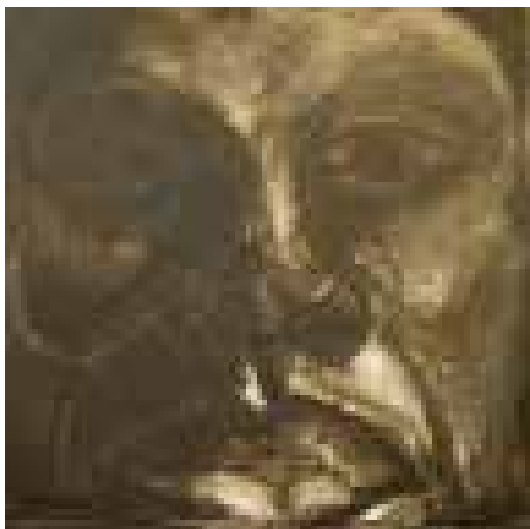
O ofício da pintura historicamente convencionou que essa prática fosse regrada pelo estudo constante da luz e da cor, pelo conhecimento e apuro no preparo dos pigmentos e materias abrangendo ainda as habilidades do criador para a aplicação de técnicas específicas. A teoria por sua vez introduziu na pintura a disciplina regular da história da arte, a análise do cânone, da escala e a representação da perspectiva. Criou-se assim, uma noção de campo artístico que foi estabelecido sob o princípio de que as relações elementares da pintura davam-se entre a planaridade, a frontalidade e uma problematizada relação com a superfície.

Aos artistas modernos coube assim desenvolver experimentações atendendo, entre outras questões, a um possível alargamento do campo da pintura. Deste modo, e com a perspectiva de compreender de que forma a atualidade dessa linguagem dialoga e analisa sua própria gênese, tomamos como exemplar a obra do artista brasileiro Leandro Machado (1970), que pesquisa, desenvolve e apresenta uma diversidade de métodos de trabalho guiado primeiramente pelos preceitos da pintura, mas que também acolhem o atual espírito do tempo que é investigativo e propositivo.

A trajetória de Machado inicia no ano de 2003, quando ao concluir Bacharelado em Pintura, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, cria uma série de retratos que não somente se aproximam das vertentes brasileiras do neoexpressionismo, como também estão comprometidos com identidade do pintor, conforme exhibe a série "Hené", apresentada na Figura 1 e Figura 2.

Para a realização dessas pinturas o artista se apropriou do creme Hené (produto específico para alisar cabelos de afrodescendentes) e o colocou no lugar tradicionalmente ocupado pelas tintas. Transformado assim, em pigmento, o cosmético não surgiu esvaziado de significação, já que integrou o cotidiano da família de Machado e faz parte de suas lembranças mais remotas. Nesses primeiros trabalhos, observa-se que o criador incorpora uma reflexão sobre a linguagem da pintura, ao eleger a mancha como seu elemento essencial e por meio dela modela rostos masculinos de feições abatidas e, por que não dizer, anacrônicas.

Subsequentemente, Leandro Machado abandona a figuração e motivado por novas inquietações relacionadas à cor e ao suporte, dá início a uma pintura que investiga o seu próprio campo, a partir das distintas premissas:



**Figura 1** · Leandro Machado, 2003. Hené sobre papel Canson. 50 x 50 cm. Acervo do Artista. Fonte:

<http://cargocollective.com/leandromachado/Hene>

**Figura 2** · Leandro Machado, 2003. Hené sobre papel Canson. 50 x 50 cm. Acervo do Artista. Fonte:

<http://cargocollective.com/leandromachado/Hene>

*[...] a) a pintura é um retângulo no qual se insere uma imagem (quaisquer outros formatos são desvios experimentais; e b) a pintura pertence à parede (é o lugar por excelência da pintura, ortogonal ao olhar; outros lugares também são desvios experimentais). Esses determinantes — somados a tintas diversas, variações de pigmentos e suportes, adições de materiais alheios à tradição — constituem o modelo ideal dessa prática. [...]. Ser pintor, então implica assumir esse modelo, mesmo quando apenas intuitivamente, e o tipo de circulação — ateliê, galeria, museu, colecionador — a que ele se submete. Implica também na contemporaneidade, em buscar soluções outras para esses estreitos limites. (Röhne, 2010:7).*

É apropriado que todo o pintor trabalhe compreendendo os limites de seu ofício e da complexa inserção em um sistema das artes que é problemático e desigual. Entretanto, essa consciência não abate Leandro Machado. Nos últimos anos, dado o interesse gerado por suas obras, o artista tem participado não apenas de mostras alternativas, como de residências artísticas, incluindo ainda exposições individuais em galeias de arte e exposições coletivas em museus consagrados, o que atesta sua versatilidade e comprova a grande aceitação e circulação de seu trabalho.

Os méritos desse artista são muitos, mas provavelmente também esteja nas análises que faz da pintura e que ocorrem simultaneamente às operações de apropriações e deslocamentos de materiais diversos empregados em seus experimentos e representações. Esses, ainda resultantes de uma poética, que inclui longas caminhadas na periferia de Porto Alegre, RS e a coleta de rejeitos urbanos, prática que foi registrada no livro “Arqueologia do Caminho”, 2016, e através da qual surgem suas obras:

*[...] Dizer que Leandro Machado caminha, aliás, também é essencial para esse trabalho. Existe um artista negro que se propõe a caminhar, sozinho ou acompanhado pela cidade e, nesta caminhada, tanto produz material visual que registra o percurso (fotografias que atualizam o que sabemos da cidade) quanto experimenta no corpo o calor, a poluição, o efeito físico de vasculhar o chão [...] (Zgiet, 2016:11).*

O artista costuma recolher descartes urbanos em estado precário, como cartazes de publicidade que um dia foram colados sobre muros e tapumes — para logo serem arrancados pela chuva e pelo vento — porque está ciente da potência contida nesses, razão pela qual os resgata disposto a lhes conferir novas hierarquias e significados junto à pintura. Conforme ele reconhece: “Tenho a pintura como outro jeito possível para melhor me entender e viver nesse tempo e espaço” (Machado, 2016). Como resultado desse entrosamento entre o criador e os materiais surge um trabalho original que pretende depor sobre os seus meios e processos, como mostra a Figura 3, a obra da série *Grabilhões*, de 2012.



**Figura 3** · Leandro Machado, 2012. Grabilhões  
410 x 500 cm. Recorte e tinta acrílica sobre cartaz  
lambe-lambe. Acervo do Artista. Fonte:  
<http://cargocollective.com/leandromachado/>  
Pintura-Painting

Na obra citada, de acordo com a Figura 3, o artista demonstra o quanto deseja escapar à representação de pessoas e objetos experienciando a linguagem da pintura a partir de seus próprios meios: camadas, transparências, texturas e relações cromáticas. Suas pesquisas estão de acordo com as exigências da contemporaneidade e atestam novas formas de pensar a pintura, ainda que apreciando o seu passado, como registram os trabalhos em que Machado preparou os próprios pigmentos a partir da terra, argila e areia, apresentados na Figura 4, Figura 5, Figura 6 e Figura 7.

Esse procedimento também revela o desejo do artista de “resgatar conhecimentos milenares que dizem respeito ao ser humano e a pintura” (Machado, 2015). O pintor especifica a natureza dos materiais e os enfatizada por meio das legendas, sobretudo porque os faz atuar como parte da simbologia e do significado da obra.

A terra é um pigmento ancestral e inegavelmente simbólico, que está vinculada aos ciclos da natureza, ao feminino, a mãe, e que por fim, por seu caráter de dimensão universal, muito tem sido resgatado pela produção de arte contemporânea. No Brasil, os primeiros objetos projetados com materiais retirados diretamente do cotidiano, a série *Bóides*, 1963 /1966, de Hélio Oiticica, discutiam questões análogas à cor enquanto existiam como obras abertas que ainda instigam gerações de artistas.

Duas pinturas-objeto foram apresentadas por Leandro Machado, mais recentemente, na exposição *Quando eu partir, não deixe que me transformem em herói, bom pai, nome de rua*, 2016, realizada sob a curadoria do crítico Eduardo Veras, na galeria Arte Fato, Brasil, RS. O artista exibiu os *Objetos em azul*, Figura 8 e Figura 9, em que, de maneira exemplar, voltou a problematizar a cor e o suporte, duas prerrogativas inegáveis da pintura.

A decomposição da pintura pretendida por Machado nos *Objetos em azul*, 2016, parte da desestruturação do suporte, ainda que ele os projete para a parede e mantenha suas posições em sentido ortogonal ao olhar. O artista experimenta a pintura objeto em uma sequência que parte da desconstrução da superfície planar e geométrica da tela, passa pela reorganização de suas dimensões, para por fim, em uma tentativa de lhe conferir organicidade, depositar-lhe uma mancha de tinta. Distingue-se como característica marcante desses artefatos a sua feição monocromática e não coincidentemente azul, mas que se tornou eficaz como análise da cor — e por que não dizer da luz — ascendendo ao mesmo tempo às proposições memoráveis de Yves Klein.

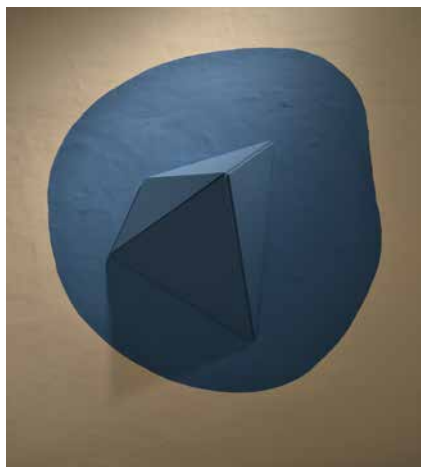


**Figura 4** · Leandro Machado, 2015. Políptico.  
Pinturas com terra, argila e areia sobre papel  
cartão. 25 x 15 cm. Acervo do Artista. Fonte:  
<http://cargocollective.com/leandromachado/Terra-Earth>

**Figura 5** · Leandro Machado, 2015. Políptico.  
Pinturas com terra, argila e areia sobre papel  
cartão. 25 x 15 cm. Acervo do Artista. Fonte:  
<http://cargocollective.com/leandromachado/Terra-Earth>

**Figura 6** · Leandro Machado, 2015. Políptico.  
Pinturas com terra, argila e areia sobre papel  
cartão. 25 x 15 cm. Acervo do Artista. Fonte:  
<http://cargocollective.com/leandromachado/Terra-Earth>

**Figura 7** · Leandro Machado, 2015. Políptico.  
Pinturas com terra, argila e areia sobre papel  
cartão. 25 x 15 cm. Acervo do Artista. Fonte:  
<http://cargocollective.com/leandromachado/Terra-Earth>



**Figura 8** · Leandro Machado, 2016. Objetos em azul.  
Tinta acrílica sobre MDF. 140 x 125 x 26 cm  
e 160 x 110 x 28. Acervo do Artista. Fonte:  
<http://cargocollective.com/leandromachado/>  
Pintura-Painting

**Figura 9** · Leandro Machado, 2016. Objetos em azul.  
Tinta acrílica sobre MDF. 140 x 125 x 26 cm  
e 160 x 110 x 28. Acervo do Artista. Fonte:  
<http://cargocollective.com/leandromachado/>  
Pintura-Painting



## Conclusão

Os trabalhos de Leandro Machado não estão de acordo com as regras e as convenções da pintura, nem ao menos com os métodos que lhe foram demarcados desde as primeiras academias. Entretanto, ao apreciar suas criações observamos que o artista reconhece àqueles princípios e que, de maneira incomum, se propõe a dialogar com eles, desenvolvendo uma poética díspar que decompõe os elementos da pintura, como a mancha, o suporte e a cor. Inclui ainda, a apropriação de materiais corriqueiros que desloca para o contexto da obra.

Na busca por ampliar as complexas balizas da pintura, a poética de Machado fornece novos significados aos materiais que, sob uma perspectiva original, igualmente reverenciam a história da arte. Constatadas as inúmeras contribições que o artista faz para as reflexões e pesquisas em arte contemporânea, ainda são plurais os aspectos que sua obra atinge, desafiando o historiador, o crítico e o público que pretenda abranger sua obra.

## Referências

Machado, Leandro (2016). *Leandro Machado: Arqueologia do Caminho*. Porto Alegre: Edição do Autor. ISBN 978-85-921208-0-1.

Röhnehl, Mário Alberto Birnfeld (2010). *Pintura: da matéria à representação*. Catálogo da Exposição "Pintura" realizada na Sala dos Pomares, na Fundação Vera Chaves Barcellos, em Viamão, Rio Grande do Sul,

de 20 de novembro de 2010 a 18 de junho de 2011. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos. ISBN: 978-85-64269-02-6.

Zgiet, Michele (2016) "Arqueologia do caminho: A catar, catarse" *Leandro Machado: Arqueologia do Caminho*. Porto Alegre: Edição do Autor. ISBN 978-85-921208-0-1.

# Tyndaya: A montanha sagrada de Eduardo Chillida

*Tyndaya: The sacret mountain  
of Eduardo Chillida*

SARA ANTUNES PRATA DIAS DA COSTA\*

Artigo completo submetido a 3 de Janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

\*Portugal, arquitecta, artista, estudante de doutoramento.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, CIAUD. Rua Sá Nogueira, Pólo Universitário, Alto da Ajuda, 1349-063 Lisboa, Portugal. E-mail: saraantunes@gmail.com

**Resumo:** O presente trabalho analisa a obra de final de vida, obra póstuma de Eduardo Chillida, na montanha de Tyndaya. Procurou-se analisar esta obra de uma maneira menos óbvia, tirando partido do seu lado imagético, procurando referências na arte, mas também na literatura, ao longo de vários séculos. Como metodologia utilizou-se um Atlas de Imagens, ou seja um pensamento que parte verdadeiramente de imagens, baseado no Atlas Menmosyne de Aby Warburg. Esta obra revelou-se totalmente sobredeterminada: nada é o que parece ser.

**Palavras chave:** Chillida / Tyndaya / Espaço / Vazio.

**Abstract:** The present work analyzes the last work (posthumous) of Eduardo Chillida, in the mountain of Tyndaya. It was sought to analyze this work in a less obvious way, taking advantage of its imaginary side, looking for references in art, but also in literature, for several centuries. As a methodology was used an Atlas of Images, that is a thought that starts from images, based on Atlas Menmosyne of Aby Warburg. This work has proved totally overdetermined: nothing is what it seems to be.

**Keywords:** Chillida / Tyndaya / Space / Void.

## **Introdução**

Tindaya é uma montanha na ilha de Fuerteventura, nas Ilhas Canárias, em Espanha, é também a última obra de Eduardo Chillida, a aguardar execução. É um cubo de 50 metros, escavado na pedra, no interior da montanha de Tindaya. Este cubo situa-se a meio da montanha e não no seu sopé. A entrada faz-se a meia encosta, através de um longo e gigantesco corredor subterrâneo, dando para um enorme cubo escavado, com as dimensões do Panteão de Roma. Este cubo subterrâneo, está vazio, e tem apenas três perfurações: a entrada, a um canto, e noutros dois cantos, dois túneis verticais de luz.

É uma obra altamente contestada, por ecologistas, arqueólogos, gemólogos e antropólogos. A obra de Chillida inspira-se num cântico do seu amigo e poeta Jorge Guillén. Esta obra é um cubo vazio, e um cubo é a coisa menos simples que existe, é uma máquina de fazer imagens.

### **1. O Subterrâneo, a Montanha e o Inferno**

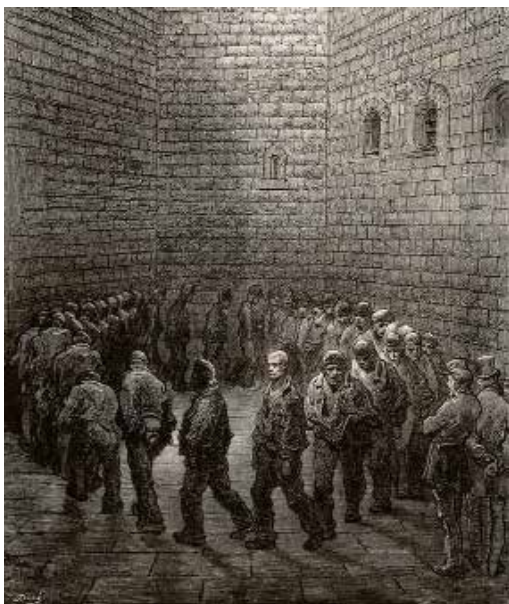
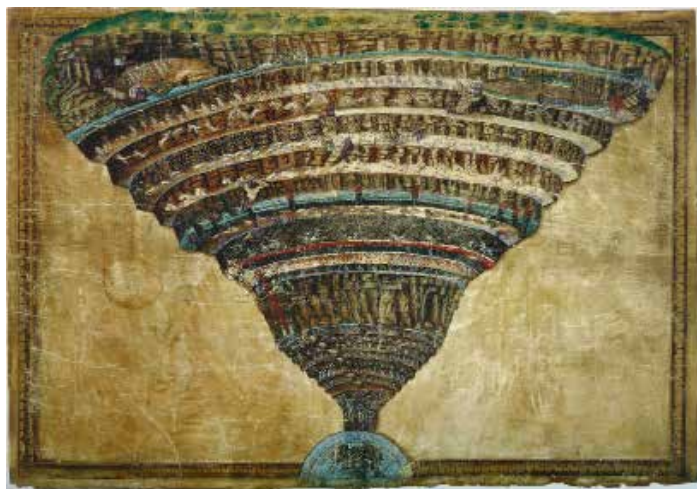
A obra de Chillida é particularmente contraditória, e anacrónica, já que nela sentimos reminiscências do inferno, do purgatório e do paraíso, da Divina Comédia de Dante (séc. XIV). O purgatório é uma montanha, numa ilha (Purgatorio, s.d.), à semelhança de Tindaya. Possui uma porta a meio da encosta, que dá acesso os seus vários níveis, em terraços circulares. No cimo da montanha encontra-se o paraíso. O purgatório, serve essencialmente para a purgação e a purificação da alma que vai a caminho do paraíso.

Mas o espaço de Chillida, embora se encontre a meio da montanha, é subterrâneo tendo apenas acesso por um longo corredor subterrâneo. Este corredor subterrâneo remete-nos para o Antro da Sibila, em Cuma, Itália (séc. VI a.C.). Referida por Virgílio, na Eneida (séc. I a.C.), a Sibila de Cuma age como uma espécie de guia para o mundo subterrâneo, onde Eneias deveria descer para encontrar o seu pai morto e ouvir os seus conselhos. O corredor subterrâneo é assim, desde a antiguidade, uma passagem para Hades, o reino dos mortos, do mundo subterrâneo.

Mas o mundo subterrâneo é também sinónimo de Inferno, em Dante. Em terraços circulares, à semelhança da montanha do purgatório, o inferno é a montanha invertida, virada para o centro da terra, em espaço escavado, negativo, vazio, como podemos observar no mapa do Inferno de Boticelli (séc. XV) (Figura 1).

### **2. A Caverna; a Prisão e os Cárceres**

Um espaço enterrado remete para um espaço encerrado, com a possibilidade da luz a entrar “por cima”. E isto tanto podemos observar em Tindaya de



**Figura 1** · Sandro Botticelli, *The Map of Hell*, 1485.

Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Divine\\_Comedy\\_Illustrated\\_by\\_Botticelli](https://en.wikipedia.org/wiki/Divine_Comedy_Illustrated_by_Botticelli)

**Figura 2** · Gustave Doré, *Newgate prison exercise yard*,

1872. Fonte: <https://fineartamerica.com/featured/newgate-prison-exercise-yard-gustave-dore.html>

Chillida como no espaço de prisões, como observar em alguns desenhos de Gustave Doré (séc. XIX).

Mas esta luz que vem de cima num espaço encerrado, remete-nos indiscutivelmente para uma localização “abaixo”, para uma localização em cave ou subterrânea. E é algo que podemos observar tanto no espaço prisional, como em muitos exemplos de arquitectura, tanto antigos como modernos (Figura 2). Os Cárceres de Piranesi (séc. XVIII), são desenhos de espaços encerrados, devaneios arquitectónicos (Rocha, s.d.), que pela sua complexidade podemos associar a Escher (séc. XX), mas dificilmente podemos fazer analogias com a simplicidade do espaço de Chillida.

A associação do subterrâneo, da caverna, com uma prisão está presente na alegoria da Caverna de Platão (séc. VI a.C.), nas cidades enterradas da Capadócia (séc. XVII a.C.), ou na caverna prisional da Nevada State Prison, nos E.U.A. (séc. XX) (The Cave, s/d).

### 3. Chillida e o Vazio

Em muitas das esculturas de pedra de Chillida, são criados espaços no seu interior, quase arquitectónicos, rectos, que contrastam com a rugosidade da pedra por fora, como é o exemplo da sua escultura “O Profundo é o Ar” (título nos remete mais uma vez para a poesia de Jorge Guillén). Estes são espaços vazios, onde pode entrar a luz e o vento. Toda a obra de Chillida prepara Tindaya, toda ela anda em redor do vazio e da materialidade dos elementos, e das suas relações com o humano, entendido aqui como uma relação profunda do homem com o mundo. E toda a sua obra fala do mesmo. Podem ser pequenos desenhos “escavados,” em que podemos sentir a rugosidade do papel, ou esculturas escavadas, ou uma enorme escultura em frente ao mar, intitulada “Elogio ao Horizonte”, ou um cubo de ferro vazio, intitulado “Conselhos ao Espaço”. Até na sua primeira escultura podemos ver esta temática, onde Chillida materializou um espaço negativo: o vazio entre as suas mãos. O espaço permite o habitar do homem, no que ele tem de humano: “O espaço aporta o livre, o aberto para a morada e o habitar do homem.” (Heidegger, 2009).

Para Chillida, o vazio, é tão simples (ou tão complexo), como o espaço no interior do seu corpo, que se molda à vida, a cada respiração. Além disso, o espaço vazio, tem uma dimensão espiritual, que encontra “eco” em cada ser. (Daly & S.J., s.d.)

### 4. A Contemplação, o Êxodo e o Deserto

É difícil não relacionar Tyndaya de Chillida com a Roden Crater de James Turrell (1943). Mas porque razão escolhem estes dois artistas (Chillida e Turrell)

o interior de uma montanha? Porque são ambas montanhas desérticas, sem qualquer vegetação? Chillida e Turrel são artistas solitários, caminhantes solitários, e talvez por isso escolham um lugar solitário, um deserto humano. Mas é isso que os leva ao deserto, a uma montanha desértica? São artistas que contemplam o espaço e a luz, nas suas cambiantes infinitas, que contemplam o imaterial, e no caso de Chillida também o material: a matéria de que as coisas são feitas (Barañano, 1991).

No seu livro sobre J. Turrel, Didi-Huberman refere-se ao Êxodo (Didi-Huberman, 2001). Somos assim inevitavelmente remetidos para uma caminhada espiritual, pelo deserto, até uma montanha, onde é possível a comunicação com Deus. Na Bíblia, o deserto é também um lugar privilegiado para falar com Deus, é onde Jesus se refugia, para falar com o Pai. Será que é esta uma das razões que levam Chillida ao deserto, a esta montanha de pedra (Marmoka, Explora, TVE, & ETB), que está mais perto do reino dos céus? Apenas podemos dizer que Chillida levou aproximadamente 9 anos a escolher a sua montanha (Menéndez & Landa, 2011), e uma vida inteira a preparar-se para ela.

### 5. O Monumento, o Cubo, a Morte e o Vazio

Porque existem tantos cubos na arte moderna? Cubos cheios, cubos vazios, grandes, pequenos, a flutuar, enterrados, feitos de ar, incompletos, feitos de ferro, madeira ou gelo, brancos, pretos e vermelhos, etc. (séc. XX- XXI)? Talvez tudo tenha começado com os minimalistas, mas porque continua? Como nos diz Didi-Huberman, a imagem mais simples, nunca é simples, quando falamos de obras de arte (Didi-Huberman, 2011). Mas a fixação pelo cubo, pela caixa pode ter conotações com a morte, como nos sugere Didi-Huberman (Didi-Huberman, 2011), no exemplo do cubo preto de Tony Smith, no cubo não-cubo de Alberto Giacometti, ou ao enterro de um cubo, de Sol LeWitt.

Mas esta fixação pelo cubo, pode também estar relacionada com a arquitetura, com o espaço que nos contém, e que está tão presente na obra de Chillida (Barañano, 1991). O cubo contém o vazio mas também contém a vida, a nossa vida ao habitarmos-lo. Quando Chillida se refere à pedra de que é constituída a montanha, afirma não está interessado na pedra mas antes no vazio (Marmoka, Explora, TVE, & ETB). É o vazio que lhe interessa, um cubo-vazio, um cubo-enterrado, um cubo-tumba (Belting, 2014).

Quando Chillida, nos fala de Tindaya, fala-nos de um monumento à tolerância, para todos os homens (Menéndez & Landa, 2011). É interessante observar como nos fala de um monumento e não de uma obra. Diz-nos também que as suas dimensões serão iguais às do Panteão em Roma (séc. II), monumento

romano a todos os Deuses, também ele um enorme espaço vazio com uma entrada de luz gigantesca vinda do céu (Suárez, 1995). **É também interessante a relação de Tindaya com a Kaaba, em Meca.** Este “cubo-edifício”, vazio no seu interior, embora não tenha a monumentalidade do Panteão, é considerado por os muçulmanos como sendo o lugar mais sagrado do mundo.

## 6. A Luz de Deus, da Morte e do Inferno

A luz vinda do céu, que entra de cima em vários espaços arquitectónicos religiosos, pode ser observada no Panteão, como já referimos, mas também em inúmeros templos e igrejas de várias religiões, por todo o mundo. Não é de estranhar a presença da luz em espaços religiosos, pois a luz desde a antiguidade está ligada a Deus, a deuses solares (Eco, 1989). No entanto também podemos encontrar a luz ligada à morte, em vários espaços arquitectónicos, como por exemplo na capela do cemitério de Woodland (séc. XX), de E. G. Asplund (1885-1940), ou em outras capelas mortuárias ou espaços afins. É curioso observar, como a luz nestes casos também vem de cima.

Mas pode uma luz, vinda de cima, chegar ao inferno? E aqui voltamos a referir Gustave Doré, (Audeh, s.d.) (Figura 3) e as suas inúmeras ilustrações do inferno de Dante (séc. XIX). O inferno é o fundo do poço, da montanha invertida, enterrada na terra. A ausência de luz? Os desenhos de Doré contêm uma luz vinda de cima, uma espécie de “luz divina”, que consegue chegar ao inferno, ao mundo subterrâneo, iluminando diversas personagens, ou aparecendo anunciando-se no topo de um túnel de destruição.

## 7. A Luz, a Ruína e o Mundo Virtual

A luz também entra nos espaços arruinados e abandonados. É esta luz da ruína que nos pode induzir à contemplação. O gosto pela ruína, que se instaurou no século XVIII, está presente nos desenhos românticos de Piranesi (séc. XVIII). Mas o gosto pela ruína também pode hoje ser observado em inúmeras fotografias contemporâneas de espaços abandonados, de Mathias Hacker (séc. XX-XXI). É interessante notar como em Piranesi e em Hacker a luz vem de cima, iluminando os espaços abandonados, arruinados. Encontrámos ainda outros espaços abandonados ou destruídos, em que a luz vem de cima, como é o caso de Pompeia, ou de uma mesquita destruída no Iraque. A luz chega ao que o homem abandonou, e é através destas imagens, que lhes é restituído um espaço no mundo (Belting, 2014) (Figura 4).

Actualmente existem inúmeros exemplos de imagens de mundos virtuais, onde são criados espaços, onde a presença da luz, da caverna, do mundo



**Figura 3** - Gustave Doré, *Paradise Lost*, 1866.

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paradise_Lost_1.jpg)

File:Paradise\_Lost\_1.jpg





**Figura 4** · *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

Fonte: <http://www.mediaartnet.org/works/mnemosyne/images/3/>

subterrâneo, da montanha e do deserto, são aqui revisitados (séc. XX-XXI). Nestes casos as imagens que observamos já não são dadas por fotografias do real, mas por um mundo virtual totalmente construído de novo. Este mundo, é consciente ou inconscientemente ancorado numa memória colectiva de imagens (Bredekamp, 2015), que junta em vídeo-jogos, filmes, B.D. ou desenhos digitais, o inferno de Dante à “Guerra das Estrelas.”

### Conclusão

Tindaya de Chillida... um vazio gigantesco escavado no interior de uma montanha. E como poderíamos ver o espaço, o vazio sem a luz? Não podíamos. E de onde vem a luz? De cima. E como é o espaço? Um cubo. E onde está? Debaixo de terra. E que faz o homem lá dentro? Olha. Esta seria uma explicação parecida àquelas que os artistas minimalistas dão sobre os seus “objectos específicos,” mas como vimos nada é assim tão simples (Didi-Huberman, 2011). Este cubo vazio no interior da montanha, é uma máquina de fazer imagens, que aponta em muitas e contraditórias direcções. A arte, o espaço e o seu jogo recíproco, é também e sempre, um “jogo” de perguntas (Heidegger, 2009) e as perguntas geram inevitavelmente imagens. Esta obra de Chillida, leva-nos a um verdadeiro caos de imagens, que pode ir desde o antro da sibila em Cuma (séc. VI a.C.), aos mundos virtuais do séc. XXI, ou desde Panteão em Roma e a adoração a todos os deuses, ao purgatório e inferno de Dante. A obra de Chillida surge de um sonho e de um poema, e de um desmedido desejo utópico de esculpir uma montanha, desejo ensaiado repetidamente em vida (Marmoka, Explora, TVE, & ETB), talvez mesmo em todas as suas obras anteriores. Vemos aqui uma obsessão, Phathos, que aos 61 anos, se manifesta num sonho (Freud, s.d.), onde surge uma montanha despojada do seu interior. É também através deste sonho que esta obsessão se transmuta, que passa de desejo utópico, latente, para a realidade do mundo concretizável.

O espaço de Chillida, não é o purgatório, nem o inferno, e embora seja uma utopia, não é o paraíso. Tindaya é uma tumba vazia. Um espaço isolado do mundo dos homens, um espaço no interior de uma montanha deserta e sagrada rodeada de mar, um espaço místico, de transcendência espiritual. “Os espaços profanos são sempre privações de espaços sagrados frequentemente muito remotos.” (Heidegger, 2009). A luz, a meu ver, tem aqui uma função “prática,” o deixar ver: o espaço, o vazio. Mas também instaura uma atitude contemplativa, do espaço, da própria luz, da mudança e do tempo. E aqui aproximamo-nos mais de uma experiência estética, também “latente” nesta obra. Mas a luz em Tindaya, também se encontra inevitavelmente ligada à vida e à morte, a uma questão mística.

E assim voltamos ao poema que lhe deu origem: “A alma volta ao corpo /dirige-se aos olhos/ e choca.) Luz! Invade todo o meu ser. Assombro!” (Guillén, s.d.)

## Referências

- Audeh, A. (s.d.). *Gallery — Gustave Doré*.  
Obtido em 2017, de The world of Dante:  
[http://www.worldofdante.org/gallery\\_dore.html](http://www.worldofdante.org/gallery_dore.html)
- Baraňano, K. M. (1991). *Chillida — Escala Humana*. Caja de Ahorros de Asturias.
- Belting, H. (2014). *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM.
- Bredenkamp, H. (2015). *Teoria do acto icónico*. Lisboa: KKYM.
- Cave of the Sibyl — Antro della Sibilla . (s.d.).  
Obtido em 2016, de Atlas Obscura:  
<http://www.atlasobscura.com/places/cave-of-the-sibyl-antro-della-sibilla>
- Chillida, I. (2005). *Eduardo Chillida. Cántico espiritual*. Obtido em 2017, de Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/eduardo-chillida-cantico-espiritual>
- Daly, R. J., & S.J., B. (s.d.). *The Cross Altar by Eduardo Chillida*. Obtido em 2017, de Fiedhelm Mennekens: <http://www.artandreligion.de/index.php?idcatside=27>
- Didi-Huberman, G. (1993). *Le cube et la visage*. Paris: Macula.
- Didi-Huberman, G. (2001). *L’homme qui marche dans la colour*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2011). *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne.
- Eco, H. (1989). *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Presença.
- Freud, S. (s.d.). *A interpretação dos sonhos*. Brasil: Imago.
- Guillén, J. (s.d.). *El Sentido de la Vida — Más Allá — George Guillén*. Obtido em 2017, de Filosofar a los 16: <http://filosofaralos16.webnode.es/el-sentido-de-la-vida/mas-alla-jorge-guillen/>
- Heidegger, M. (2009). *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder. Obtido em 2017, de <http://wiki.ead.pucv.cl/images/3/3f/268567785-El-Arte-y-El-Espacio-Heidegger-Martin.pdf>
- Hopkins, L. (s.d.). *Features*. Obtido em 2016, de Levi Hopkins Art: <http://levihopkinsart.com/>
- Marmoka, Explora, TVE, ETB (Produtores), & Barrero, J. (Realizador). (s.d.). *Chillida — Lo profundo es el aire* [Filme]. Obtido de <http://www.rtv.es/alcarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-profundo-aire-chillida/3743068/>
- Menéndez, S., & Landa, I. (19 de Janeiro de 2011). *Renace la montana sagrada de Chillida*. Obtido em 2017, de [http://cultura.elpais.com/cultura/2011/01/18/actualidad/1295305210\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2011/01/18/actualidad/1295305210_850215.html)
- Platão. (2010). *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Purgatorio. (s.d.). Obtido em 2017, de The world of Dante: <http://www.worldofdante.org/purgatory1.html>
- Rocha, B. M. (s.d.). *Textos Históricos — Giovanni Batista Piranesi*. Obtido em 2016, de Territorios Org, Textos Académicos para Disciplinas da Graduação: [http://www.territorios.org/teoria/H\\_C\\_piranesi.html](http://www.territorios.org/teoria/H_C_piranesi.html)
- Suárez, G. (Realizador). (1995). *Tindaya — Chillida* [Filme].
- The Cave. (s.d.). Obtido em 2017, de Nevada State Prison: <http://nevadastateprison.org/the-cave-2/>

# Um recorte na obra de Mário Röhnelt: uma visão homoerótica velada através de corpos masculinos como referência

*A clipping in Mário Röhnelt's work:  
a veiled homoerotic view with masculine  
bodies as reference*

WALTER KARWATZKI\* & LURDI BLAUTH\*\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

\*Brasil. Artista visual no campo da fotografia.

AFILIAÇÃO: Instituto Federal do RS — Campus Porto Alegre. Rua Coronel Vicente, 281. Centro Histórico. Porto Alegre — RS. Brasil. CEP: 90.030-041. E-mail: walter.k@poa.ifrs.edu.br

\*\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Feevale, Campus I: Av. Dr. Maurício Cardoso, 510 — Bairro Hamburgo Velho Novo — Hamburgo. RS — CEP 93.510-235. E-mail: : lurdi@feevale.br

**Resumo:** Mário Röhnelt é um artista visual que apresenta uma produção poética cuja temática está vinculada ao homoerotismo. Sua produção tem início na década de 1980 e parte de seu acervo pessoal. A produção consiste em composições marcadas pela autorreferência em obras em que o corpo masculino se assemelha, em muito, ao do autor: esguio, frágil.

**Palavras chave:** Produção poética / corpo / homoerótico / masculino.

**Abstract:** Mário Röhnelt is a visual artist who presents a poetic production whose theme is linked to homoerotism. His production began in the 1980s and had as starting point his personal collection. The production consists of compositions marked by self-reference in works in which the male body closely resembles that of the author: slender, fragile.

**Keywords:** Poetic production / body / homoerotic / male.

## 1. Introdução

Questões relativas à sexualidade passaram a ocupar espaço significativo na discussão sobre a construção do sujeito moderno no final do século XIX, gerando interesse crescente e, conseqüentemente, estudos em diversas áreas do conhecimento, tais como a psicologia, psicanálise e a sexologia. Esse período marcou também o surgimento do termo “homossexualismo”. As discussões acerca do tema foram aprofundadas e ganharam consistência no decorrer do século XX chegando à posição de destaque no século XXI, segundo Adair Marques Filho (2007).

Fernando Marques (2014:65) salienta que “o corpo sexuado atravessou os dois últimos séculos sob intensos olhares, disputas e desejos”. Os olhares científicos ao corpo e ao sexo, através de todas as ciências “devolveram-nos uma consciência cada vez mais clara dos processos da sua construção social e cultural”.

A arte, como viés de manifestação livre, dentro do possível, não ficou indiferente a esse processo e absorveu em sua produção artística tal tema. Na contemporânea percebemos as mais variadas manifestações em que corpo, gênero e sexualidade são transformados em objetos de artes, seja na fotografia, pintura, desenho, performance, vídeo e tantas outras possibilidades que a contemporaneidade com seus cruzamentos e mestiçagens permite.

Segundo Katia Canton (2009) artistas contemporâneos que trabalham com questões ligadas às sexualidades humanas já não se valem, ao falarem sobre o tema, de imagens com grandes tensões sexuais e ironizam essa necessidade do outro para expressar o erotismo em suas obras.

Porém, alguns artistas se destacam por trabalhar mais explicitamente com temáticas como homoerotismo, corpo/sexo, desejo, sexualidade masculina. Um exemplo de artista que explorou a questão, como poucos, foi o fotógrafo estadunidense Robert Mapplethorpe (1946 — 1989) que usava corpos masculinos e femininos em seus ensaios fotográficos, tornando-se um dos grandes nomes da arte contemporânea.

No cenário brasileiro, destaca-se Hudinilson Junior (1957 — 2013), um artista multimídia que, desde os anos 70, já tinha uma atuação considerada ousada e polêmica, famoso por sua série de fotografias intitulada “Exercícios de Me Ver”, em que retratou a si mesmo simulando um ato sexual utilizando uma máquina fotocopadora. Consagrou-se como um dos grandes nomes da arte de rua, sendo pioneiro no uso do *graffiti* e na prática de performances, segundo Ricardo Resende (2016).

Alexandre Santos (2008) destaca o artista Alair Gomes (1921 — 1992) cuja obra transita no limite entre o pornográfico e o erótico. Sua obra, cerca de mais de vinte mil imagens de rapazes, não chegou a conhecer a luz do dia enquanto ele

viveu. Emergiu, primeiramente, em mostra na Fundação Cartier (Paris, 2001) e na 30ª Bienal de São Paulo (2012). A produção de Gomes, durante os anos de 70 e 80, principalmente, foi mais reconhecida no exterior do que no Brasil.

No Rio Grande do Sul, podemos destacar como artista visual que aborda temáticas como homoerotismo, corpo/sexo, desejo, sexualidade masculina Mário Röhnelt (Pelotas — RS, Brasil, 1950), um dos grandes artistas de sua geração, com uma volumosa produção, que iniciou sua carreira como *designer* gráfico, atividade que exerceu ainda em paralelo à produção artística.

### 1.1 Mário Röhnelt em construção

Tendo passado pela Faculdade de Arquitetura (UFRGS) entre 1970 e 1972, estabeleceu, nesse período, vínculo com alguns artistas e, dessa união, surgiu o grupo KVHR formado pelos artistas Julio Viegas (1955), Paulo Haeser (1950), Alfredo Nocolaiewski (1952), Carlos Wladimirsky (1956) e Milton Kutz (1951 — 1996), esse último seu companheiro por mais de 20 anos. O grupo KVHR teve uma intensa atuação junto ao ainda insipiente circuito de arte contemporânea local e atuou entre os anos de 1977 e 1980. Segundo Maria Amélia Bulhões (2007:134) o grupo tinha uma “produção calcada na problemática das relações do indivíduo com a sociedade de massas”.

Com um trabalho com referências na estética *Pop Art*, Röhnelt participou do grupo de artistas que iniciou o Espaço N.O., espaço cultural alternativo de exposições que promoveu manifestações culturais experimentais em Porto Alegre, que atuou entre 1979 e 1981, segundo Ana Maria Albani de Carvalho (2004).

Depois, a partir de 1983 seguiu sua carreira de forma independente, realizando várias exposições em Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo e recebendo numerosos prêmios, entre esses, em 1981, o Prêmio Aquisição no 1º Jovem Arte Sul-América — Curitiba/PR e Prêmio Aquisição no Salão Carlos Drummond de Andrade do Palácio da Cultura (MEC), Rio de Janeiro, RJ. Em 1993 e 1995 recebeu o Prêmio Aquisição XV Salão Nacional de Artes Plásticas — Galeria do Século XXI, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ. Em 2007, participou como artista convidado do 62º Salão Paranaense, Museu de Arte Contemporânea de Curitiba. Em 2014, foi o homenageado do 8º Prêmio Açorianos de Artes Plásticas, Porto Alegre, RS.

Hoje, o artista vive e trabalha em Porto Alegre onde desenvolve, além de sua produção autoral, trabalhos em projetos artísticos. Um desses foi com o Grupo 3 x 4, onde quatro artistas tem como projeto conjunto aventurar-se no universo de outros artistas. O grupo formado pelos artistas Laura Fróes, Helena D’Ávila, Carlos Krauz e Nelson Wilbert, apresentou, em 2010, *3 X 4 Vis(i)ta*

Mário Röhne (Löf, 2010). Ainda em 2010, a convite da Fundação Vera Chaves Barcellos, desenvolveu a curadoria da mostra *Pintura: da matéria à representação* exposta na Sala dos Pomares (Viamão, RS) onde estão representadas obras de 13 artistas que segundo Röhne (2011:9) “vão da pintura expressionista abstrata à figurativa de viés gráfico, passando por gradações que fundem essas categorias em diversos níveis”.

## 1.2 O contexto de Mário

A década de 1980 foi marcada por grandes mudanças, principalmente pelo fim de um mundo polarizado em duas políticas antagônicas que já não atendiam mais aos desejos da nova geração protagonista. O mundo mudava e, não diferentemente, vivíamos no Brasil um período de mudanças, também, com a eminente aproximação do fim de uma ditadura militar que já durava desde a metade da década de 1960.

Com a abertura política e a gradual “morte” da censura, com a revogação do Ato Institucional nº 5, em 31 de dezembro de 1978, que vigorava há dez anos, o início dos anos 80 tornou-se o período ideal para que uma geração, inclusive de artistas, buscasse uma maior liberdade de expressão. Conforme Claudia Calirman (2013:145) “pela primeira vez em anos, os cidadãos brasileiros tinham direito a *habeas corpus* e os poderes Judiciário e Legislativo gozavam de liberdade em relação ao Executivo”.

Esse processo de luta contra um regime de opressão, agora, podia dar vazão às mais diversas expressões artísticas. A artista visual Cris Vigiano (2004:25) integrante do Espaço N. O., assim caracterizou o final dos anos 70, início dos 80 “Tempos ainda difíceis, nos quais nada podia ser diferente, não se podia falar diferente, pensar diferente... Tempos de homogeneização, de extrema ‘ordem’, de uniformização”.

Segundo Paula Trusz Arruda duas importantes características marcam essa época: o pluralismo e a individualidade. A autora diz que se:

*Por um lado, no contexto pós-ditatorial, sem um “inimigo” comum, a arte se abre para uma série de escolhas agora possíveis e válidas [...] tal situação dá origem, ainda segundo a autora, a um pluralismo temático e formal, que tem por base uma reestruturação da linguagem artística. (Arruda, 2011:15-6).*

A outra característica, segundo a autora é a individualidade que coloca o indivíduo em foco. “O que provoca o início de um processo de individualização crescente na arte”, onde o destaque é a particularidade e a autorreferencialidade.

### 1.3 Recorte de obra

Mário Röhnelt, no início da década de 1980, com cerca de 30 anos de idade, sendo um artista de sua época, não ficou indiferente a essa onda de artísticas e deu vazão a um fazer artístico que o marcaria como um dos emergentes das artes visuais na década de 1980.

Conforme Paula Trusz Arruda (2016) a produção de Röhnelt, nos anos 1980, apresentava um esquema representacional sofisticado, no qual estava incluída a apropriação de imagens da mídia impressa e do universo particular de fotografias do artista, por ele tiradas ou não. Porém, o recorte que estamos propondo aqui é o que diz respeito ao olhar homoerótico que Röhnelt apresentava em sua produção no início da década de 1980, mais precisamente entre os anos de 1980 a 1990.

Na década de 80, partindo de seu acervo pessoal, Röhnelt muito frequentemente criava composições marcadas pela autorreferência (Figura 1).

A autorreferência é vista, em muitas vezes, por questões de gênero e sexualidade e, não só em autorretratos, mas também, em obras em que o corpo masculino representado se assemelha, em muito, ao do autor; esguios, frágeis (Figura 2).

No recorte aqui realizado, entre os anos de 1980 e 1990, podemos identificar três fases distintas na obra de Röhnelt. Uma primeira fase, que compreende obras entre os anos de 1980 e 1982, o artista utilizou-se de padrões gráficos, elementos geométricos coloridos e detalhes de partes de corpos masculinos (Figura 3 e Figura 4).

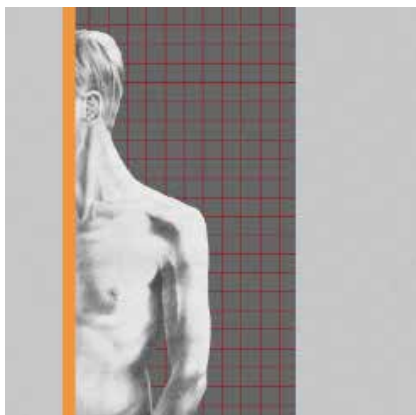
Algumas obras têm forte característica autorreferencial, como a figura 1 e, em outras, se utiliza de modelos conhecidos, pessoas que acreditamos ser de suas relações de amizade. Nessa fase os corpos, nas obras, são bem definidos.

Uma segunda fase, entre os anos de 1983 e 84, identificamos como sendo a fase dos desenhos de estatuetas clássicas de dorsos masculinos e detalhes de corpos. Nessa época, na maioria de desenhos em grafite, os corpos, ainda em detalhes, aparecem acompanhados por objetos do cotidiano; copos, vasos, bules, garrafas, além das estatuetas clássicas em várias apresentações (Figura 5).

Outra característica na análise da obra de Mario Röhnelt, à luz das relações com o universo homoerótico, é a presença em várias obras da figura de São Sebastião (Figura 6). Essa referência se dá ora diretamente, com imagem do próprio santo, ou indiretamente, quando Röhnelt se valeu do uso de flechas em imagens clássicas da História da Arte.

Esse santo tem sua imagem ligada ao movimento *gay* por sua história estar ligada à resistência e persistência. A história de São Sebastião relaciona-se ao fato de ele assumido ser cristão em um período hostil a sua religião, tendo acabado

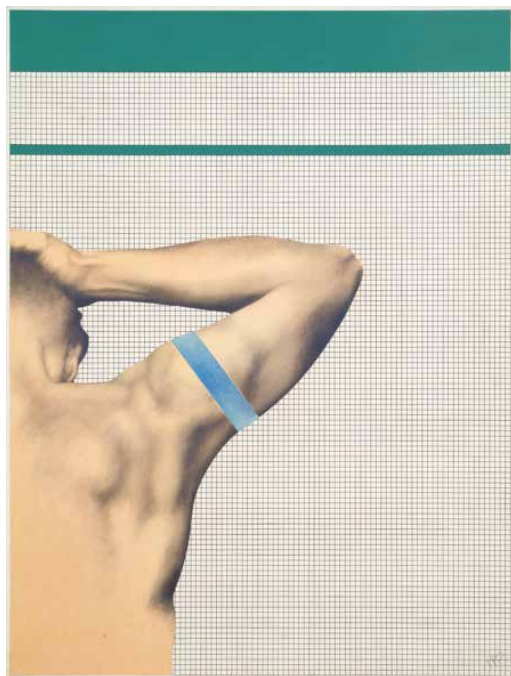




**Figura 1** · Mário Röhnelt. *Sem título*. Autorretrato, 1982, acrílica [?]. 70 x 100 cm. Fonte: <https://hiveminer.com>

**Figura 2** · Mário Röhnelt. *Sem título*. Autorretrato, 1980, grafite sobre papel. 66 x 66 cm. Fonte: <https://hiveminer.com>

**Figura 3** · Figura 3. Mário Röhnelt. *Sem título*. 1980, lápis de cera, 64,5 x 50 cm. Fonte: <https://hiveminer.com>



**Figura 4** · Mário Röhnelt. *Sem título*. 1981, grafite e acrílico, 35 x 50 cm. Fonte: <https://hiveminer.com>

**Figura 5** · Mário Röhnelt. *Sem título*. 1983, grafite sobre papel, 50 x 70 cm. Fonte: <https://hiveminer.com>

pagando com a própria vida. Ressalta Marcelo Guimarães Alves (2009: 108) que “Na história da arte, são comuns as apropriações de imagens de São Sebastião — adotado como ícone *pop-gay* — e de inúmeros outros personagens religiosos”.

A pesquisadora Niura Legramante Ribeiro ressalta que os desenhos do artista na década de 1980:

*Apresentavam um preciosismo de técnica, um rigor construtivo moldado nos padrões clássicos figurativos — figuras masculinas e esculturas gregas e egípcias — em grafite –, mas com fundos abstrato-geométricos muito coloridos (Ribeiro, 2015:426).*

Desta maneira, nesta época, a obra de Röhnelt contrapunha dois regimes de representação: o figurativo e o abstrato.

A terceira e última fase identificada neste recorte, surgiu em 1985 e chegou até os anos 90, caracterizou-se pela presença de corpos masculinos vazados (contornos) e pela existência de elementos diversos.

*Sobrepondo planos de cores intensas e desenhos de figuras humanas em linha de contorno, no liame entre figuração e abstração, o artista parecia multiplicar as possibilidades da superfície, num diálogo com o alemão Sigmar Polke (1941 — 2010) (Grupo 3 x 4, 2016:182).*

Agora, os corpos que no início dos anos 80 apareciam de maneira sólida, parecem se diluir nas obras de Röhnelt. Temos, também, a volta da cor nessas obras, assim como da geometria e de fundos abstratos onde as geometrias e siluetas de corpos masculinos fazem seu cenário (Figura 7 e Figura 8).

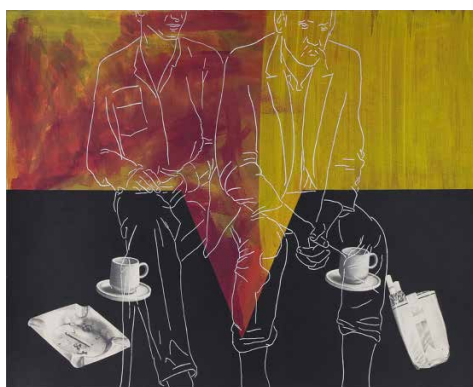
## Conclusão

Na obra de Röhnelt não há referências diretas ao homoerotismo, o que temos é uma presença recorrente de representações de corpos masculinos, muitas vezes apresentados como corpos atléticos ou desnudos.

A presença feminina em sua obra é quase inexistente. No que diz respeito à representação da figura masculina nas obras do artista, essas aparecem com uma anatomia masculina interessante, já que em várias delas, vemos esculturas clássicas nuas junto a corpos de homens.

Assim sendo, a obra de Mário Röhnelt apresenta nesse período, uma significativa abordagem de questões que dizem respeito ao universo homoerótico, uma discussão de gênero ou ligadas ao homoerotismo, mesmo que velada.

Röhnelt, com sutileza, nos apresenta o tema sem apelar a estereótipos tão comuns existentes na abordagem da questão homoerótica. O autor, em um



**Figura 6** · Mário Röhnelt. *Chuva Fina e Meteoros*. 1984, técnica mista, s/d. Fonte: Galeria Gestual

**Figura 7** · Mário Röhnelt. *Sem título*. 1985, grafite e acrílica, 50 x 70 cm. Fonte: <https://hiveminer.com>

**Figura 8** · Mário Röhnelt. *Sem título*. 1985, acrílica sobre papel, 50 x 70 cm. Fonte: <https://hiveminer.com>

fazer autorreferencial, mostra a beleza do corpo masculino em sua naturalidade. Os corpos masculinos na obra de Röhnehl apresentam subjetividades e tensões existentes nas fronteiras das identidades da sexualidade.

Por fim, na obra de Röhnehl a identificação do universo homoerótico fica mais a cargo do observador do que da própria obra, podendo esta passar sem despertar o tema ao menos atento, ou identificado.

## Referências

- Alves, Marcelo Guimarães (2009) "Milton Kurtz: aproximações ao espírito pop". Consult. 2017-04-28. Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/2/ro-wse?value=Alves%2C+Marcelo+Guimar%C3%A3es&type=author>. 156 pp.
- Arruda, Paula Trusz (2011) "Apropriação de imagens fotográficas e referências da História da Arte: um estudo sobre a obra de Mário Höhnehl". Consult. 2017-04-26. Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/26455/bro-wse?value=Arruda%2C+Paula+Trusz&type=author>. 2011.
- Arruda, Paula Trusz (2016) "O peso da história na obra de Mário Röhnehl". *Revista Arte Com Texto*. Consult. 2017-04-29. Disponível em [http://artcontexto.com.br/artigo-edi-ca09\\_paula-trusz.html](http://artcontexto.com.br/artigo-edi-ca09_paula-trusz.html).
- Bulhões, Maria Amélia (2007) "A roda da fortuna: o Modernismo se consolida e emergem seus primeiros questionamentos". In: Gomes, Paulo (Org.) (2007) *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica..* Porto Alegre: Lahtu Sensu. 228 pp. ISBN: 978-85-61269-00-5.
- Calirman, Claudia (2013) "Arte brasileira na ditadura militar: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles". Rio de Janeiro: Reptil. 240 pp. ISBN: 978-85-99625-49-1.
- Canton, Katia (2009) *Corpo, identidade e erotismo*. São Paulo: WMF Martins Fontes. 62 pp. ISBN: 978-857827-226-5.
- Carvalho, Ana Maria Albani de. (2004) (Org.) *Espaço N. O., Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: FUNARTE. 132 pp. ISBN: 85-7507-064-9.
- Löff, Cristiane (Org.) (2010) *3 x 4 Vis(i)ta: Carlos Krauz, Helena d'Avila, LOaura Fróes, Nelson Wilbert*. Alegre: Ideograf. 346 pp. Il. ISBN: 978-85-61975-26-5.
- Marques Filho, Adair (2007) *Arte e cotidiano: experiência homossexual, teoria queer e educação*. Consult. 2017-04-26. Disponível em <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/2758>. 124 pp.
- Marques, Fernando (2014) *Corpo, gênero e sexualidade nas artes visuais*. Consult. 2017-04-26. Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/28281-9222\\_Corpo\\_genero\\_e\\_sexualidade\\_nas\\_artes\\_visuais\\_Revista\\_Exedra\\_numero\\_tematico\\_20142014](https://www.researchgate.net/publication/28281-9222_Corpo_genero_e_sexualidade_nas_artes_visuais_Revista_Exedra_numero_tematico_20142014).
- Resende, Ricardo (2016) *Posições Amorosas: Hudinilson Urbanon Jr.* São Paulo, WMF Martins Fontes. 464 pp.
- Ribeiro, Niura Legramante (2015) "A pintura como fotocópia". *Ouvir ou ver*. Uberlândia — MG. V. 11 n. 2 p. 424 — 442. Jul/Dez.
- Röhnehl, Mário Alberto Birnfeld (2011) *Pintura: da matéria à representação*. Viamão — RS: Fundação Vera Chaves Barcellos. 96 pp. ISBN: 978-85-64269-02-6.
- Santos, Alexandre (2012) "Imagens: arte e cultura" (Orgs.) Alexandre Santos e Ana Maria Albani de Carvalho. Porto Alegre. Editora UFRGS. 115 — 139 pp. ISBN: 978-85-386-0181-4.
- Santos, Alexandre; Paiva, Joaquim (2008) "Alair Gomes: um voyeur natural". Porto Alegre, Secretaria Municipal de Cultura — PMPA. 52 pp.
- Vigiano, Cris (2004) "Final dos anos 70, início dos 80...". In: Carvalho, Ana Maria Albani de. (Org.) (2004) *Espaço N. O., Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: FUNARTE. 25-7 pp. ISBN: 85-7507-064-9.

# Carlos Calvet, uma incursão na cidade moderna: da pintura ao mosaico integrado na arquitetura

*Carlos Calvet, a foray into the modern city:  
from painting to mosaic, integrated  
in architecture*

INÊS ANDRADE MARQUES\*

\*Portugal Artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, CICANT, ECAATL. Campo Grande 376, 1749-024 Lisboa. E-mail: inesravi@gmail.com

**Resumo:** Esta comunicação dá a conhecer uma série de painéis de mosaico realizados por Carlos Calvet (1928-2014) em finais da década de 1950 e integrados numa área da cidade de Lisboa então em construção. Experiência pontual do autor na técnica do mosaico, este conjunto de painéis decorre diretamente da sua prática pictórica, pelo que se demarca fortemente das obras de arte pública suas contemporâneas. Após uma contextualização da obra no percurso do pintor, conclui-se, refletindo sobre a sua originalidade e improbabilidade no espaço público lisboeta.

**Palavras chave:** Arte integrada / arte pública / mosaico / surrealismo.

**Abstract:** *This paper reveals a series of mosaic panels made by Carlos Calvet (1928-2014) towards the end of the 1950s, for an area of the city of Lisbon then under construction. Being a single experiment of the author in mosaic technique, these panels derive directly from his painting practice, which is why they are easily distinguishable from the public works of art of his contemporaries. After a contextualisation of these panels in the painter's career, this paper comes to a conclusion, reflecting on their originality and unlikelihood in Lisbon's public space.*

**Keywords:** *Integrated art / public art / mosaic / surrealism.*

## Introdução

Em meados da década de 1950, edificavam-se em Lisboa vastas áreas novas, pondo em prática paradigmas urbanos e arquitetónicos próximos do racionalismo e do funcionalismo. Neste contexto, vários artistas intervieram no espaço da cidade, procurando aproximar-se dos ideais de integração das artes defendidos no pós Segunda Guerra Mundial.

Em Lisboa, técnicas tradicionais de revestimento parietal como o azulejo, os relevos cerâmicos ou os painéis de mosaico são alvo de um renovado interesse por parte de artistas e arquitetos, conhecendo paralelamente uma atualização de linguagens plásticas.

Estas intervenções integradas na arquitetura — em particular na arquitetura de habitação ou comercial — eram consideradas pelos poderes públicos como obras meramente decorativas, não se verificando os mecanismos de controlo habituais na encomenda de arte pública.

Em alguns casos pontuais, configurava-se um campo de experimentação plástica muito singular, em que os artistas transpunham para estes suportes e contextos mais prosaicos os seus imaginários e universos próprios, o que se traduzia em obras de arte pública que se demarcavam formal e tematicamente da estética oficial.

Uma experiência particularmente representativa foi a série de seis painéis de mosaico que Carlos Calvet realizou no final da década de 1950 para um conjunto de edifícios de uma das maiores artérias então em construção (avenida dos Estados Unidos da América). Incursão pontual do artista na técnica do mosaico, paralelamente à sua prática pictórica, aqui se desenvolve um abstracionismo surrealizante com sugestões vegetalistas e antropomórficas (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 5, Figura 6).

A presente comunicação dá a conhecer e contextualiza, no seu tempo e na obra do pintor, este conjunto de painéis que saem do seu atelier para dialogar diretamente com o cidadão comum.

### 1. Carlos Calvet, a obra

Carlos Calvet (1928-2014) formou-se inicialmente como arquiteto (Escola Superior de Belas Artes do Porto). Influenciado por colegas e amigos como Sena da Silva, Lima de Freitas, Jorge Vieira e Nuno Sampayo, Carlos Calvet começa a pintar desde muito cedo a pastel e depois a guache ou óleo sobre cartão prensado, técnica e material de eleição durante toda a vida (Calvet, apud Santos, 2008:16).

O próprio artista situa no ano de 1944 os seus primeiros trabalhos em que se manifesta uma “intencionalidade pictural” (Calvet, 2003:3). Nas suas obras



iniciais, apontam-se geralmente influências do Cubismo de Braque para logo depois se aproximar da pintura “metafísica” de Chirico (Gonçalves, 1998:76).

Na sua pintura evidencia uma predileção pela natureza morta e pela paisagem, géneros clássicos da pintura que sempre tratou de forma muito peculiar. Alterações cromáticas, vazios, perspetivas distorcidas, relações insólitas, elementos metafóricos são os elementos de um onirismo que mais tarde se converterá numa profunda demanda esotérica traduzida em pintura.

Expõe pela primeira vez na 2ª Exposição Geral de Artes Plásticas, em 1947, o que lhe deu “um certo alento” (Calvet, apud Fernandes, 2003:65). Aproxima-se posteriormente do grupo Surrealista de Lisboa — Mário Cesariny, António Maria Lisboa, Cruzeiro Seixas, Carlos Eurico da Costa, Pedro Oom e Mário Henrique Leiria — constituindo também este círculo artístico e intelectual “um forte estímulo” (Calvet, apud Fernandes, 2003:65).

Em 1949 integra a primeira exposição dos surrealistas e com eles pratica algumas exercícios criativos como o *cadavre-exquis*. No entanto, a sua obra, se será recorrentemente associada a um surrealismo de carácter metafísico, não deixará de incorporar e experimentar várias possibilidades dentro do abstracionismo (gestualismo ao *hard-edge*) ou mais tarde de se influenciar pela Pop Art. O próprio pintor descreve o seu percurso do seguinte modo:

*Até 1963 continuei pintando, sempre dentro da mesma linha plástica. Mas por essa altura senti necessidade de renovar a minha expressão e embrenhei-me numa experiência informalista próxima de um abstracionismo gestual, seduzido pelas ideias e obras de um Mathieu, de um Soulages, de um Kline. Foi a libertação de uma certa rigidez formal que começava a constranger-me. (...)*

*O informalismo também não me chegava! Em 1965 fui transformando essa experiência num abstracionismo mais construído, ligado ao “hard-edge”, com formas bem definidas, planos de cor lisos. Era a tendência geometrizarante que regressava com outra face, mais liberta. E então, por finais dos anos sessenta, voltei a um figurativismo influenciado pela “Pop-arte”, mas desviando-o para sentidos próximos da visão metafísica, afinal a expressão que correspondia à minha necessidade interior de sempre. (Calvet, apud Fernandes, 1998)*

Durante todo o seu percurso Carlos Calvet elegeu sempre a pintura como meio de expressão primordial — a pintura no sentido tradicional, sem experimentalismos técnicos ou de suportes: “o meu interesse concentrava-se mais no valor da imagem e da imaginação que cria com as cores e as formas, procurava outros mundos. Optei sempre pelos materiais e técnicas mais tradicionais, serviam a minha arte” (Calvet apud Santos, 2008:39).

Na sua prática artística, destaca-se ainda a fotografia, que inicia em 1956 (Amado, 2004) e o cinema experimental, meios em que desenvolve outros



aspetos da sua sensibilidade. “A pintura e o cinema eram então expressões diferentes da mesma personalidade”, como o próprio refere. O cinema é “uma outra forma de expressão, com uma outra vida. As imagens em movimento permitiam integrar a componente tempo, uma história” (Calvet, apud Fernandes, 1998).

Quanto à fotografia: “interessou-me muito, como uma outra maneira de surpreender a realidade, de captar a relação das pessoas com o espaço urbano, com a cidade e as suas formas, luzes e sombras” (Calvet, apud Fernandes, 1998). Este uso da fotografia está presente, por exemplo, num artigo da revista *Arquitetura* que assina com o arquiteto Carlos Duarte, em 1957 (Calvet & Duarte, 1957). Nele, os autores discutem e criticam o desenho urbano dos miradouros de Lisboa e apontam as insuficiências, do ponto de vista ergonómico, dos vários modelos de bancos de jardim da cidade.

A fotografia serve como forma de sustentar essa análise, documentando os usos e os comportamentos das pessoas com espaço da cidade, interesse que orienta grande parte da sua produção enquanto fotógrafo (Amado, 2004).

Como vários artistas da sua geração, e sendo arquiteto por formação, realiza pontuais experiências de arte integrada no suporte arquitetural, geralmente omissas nas abordagens historiográficas gerais. Além das obras que são objeto deste texto, podem referir-se, sensivelmente na mesma altura, o revestimento em azulejo para um muro exterior do bloco da Mãe d’Água, nas Amoreiras (arq. Faria da Costa e arq. Joaquim Ferreira, 1958) e, mais tarde, um políptico para o hospital do Barreiro, 1982 (Calvet, 2003:143).

## **2. Os mosaicos da avenida dos Estados Unidos da América**

Em finais da década de 1950, Carlos Calvet é diretamente convidado pelo seu sogro, o arquiteto Joaquim Areal e Silva, para executar uma série de painéis de mosaico de vidro para um conjunto de seis bandas de edifícios na avenida dos Estados Unidos da América, de cujo projeto era autor (Calvet, 2008).

Este convite deve entender-se num contexto de excecional incentivo à encomenda de obras de arte para edifícios públicos por parte da CML — Câmara Municipal de Lisboa. Desde 1954 — e por despacho do presidente da CML — que se tornara obrigatória a inclusão dos chamados “motivos decorativos” em todos os edifícios de promoção municipal, fossem estes destinados a equipamentos, ou a habitação, como os que aqui se estudam (Marques, 2012; Marques & Elias, 2015; Agarez, 2009).

Aquela obrigatoriedade traduzia-se na forma de uma percentagem do custo total dos edifícios a dedicar a obras de arte, que seria paga pelos construtores. No caso dos equipamentos — escolas, mercados, piscinas, etc. — o controle

estético destas intervenções seria feito pela CML: os arquitetos poderiam sugerir os artistas, embora coubesse à CML a sua efetiva escolha e celebração dos contratos. Havia, por outro lado, uma entidade, a Comissão Municipal de Arte e Arqueologia, que controlava rigidamente a realização das obras, assegurando o cumprimento de determinados requisitos formais e temáticos de acordo com a estética oficial (Marques, 2012; Elias, 2006).

Nos edifícios de habitação, no entanto, não apenas a presença de “motivos decorativos” foi muito menos frequente, como escapou geralmente a esse controlo que se fazia nas obras encomendadas para equipamentos (Marques, 2017).

Os projetos de arquitetura dos edifícios de que este texto se ocupa datam, na sua quase totalidade, dos anos 1955 e 1956, tendo-se concluído a sua edificação no fim da década de 1950. Muito provavelmente em resposta ao estipulado no despacho de março de 1954, Joaquim Areal e Silva, salvaguardou por escrito nos projetos a participação de “um artista a indicar pelo Arquitecto”, cujos honorários ficariam “a cargo do proprietário” (Silva, 1956a).

Além dos painéis de mosaico, descritos no projeto de arquitetura como “um motivo decorativo a várias cores” com mosaico de vidro de 2 x 2 cm “tipo “La Valle” (Silva, 1956b), o artista deveria ainda realizar outras intervenções, tais como a conceção de revestimentos azulejares padronados para as fachadas dos edifícios e, para os átrios interiores, “motivos decorativos em cimento branco ou cerâmico” (Silva, 1956a), estes últimos nunca executados.

Carlos Calvet desenhou efetivamente os revestimentos de azulejo de padrão de cinco das seis bandas de edifícios que integram o conjunto, sendo o sexto concebido por Manuel Gargaleiro. Todos terão sido executados na Fábrica Viúva Lamego em 1960 (Saporiti, 1998:17, 113).

Os painéis de mosaico destinavam-se a ocupar um elemento arquitetónico sobranceiro mas, simultaneamente, de grande visibilidade para o transeunte: as caixas de ocultação das condutas do esgoto, ao nível do rés-do-chão. Situados nos topos das bandas dos edifícios de onze pisos, três dos painéis orientam-se para a avenida dos Estados Unidos da América e três para a rua Silva e Albuquerque, uma rua secundária de circulação local.

Estes painéis são sempre diferentes: nenhum se repete em nenhuma das empenas de topo dos edifícios em causa. Os seis painéis reenviam para um imaginário onírico, com alusões quase figurativas vegetalistas e antropomórficas em azuis escuros e claros, vermelho, castanho, amarelo ácido, verde pálido, cor de vinho, preto e branco. Neles se reconhece, não apenas a gama cromática da pintura que realiza paralelamente, mas também todo o imaginário e expressão formal da fase que antecede a sua incursão no informalismo gestual.

Entre a abstração e a paisagem, povoada por estranhos elementos vegetais e bizarros personagens, parece evidente ter Carlos Calvet optado por uma transposição direta do seu imaginário pessoal para estas obras que se situariam num espaço público, sem concessões aos constrangimentos inerentes ao contexto residencial em que se implantam.

### Conclusão

Comparados com o universo temático e formal dos motivos decorativos habituais na arquitetura residencial, estes painéis não deixam de ser vagamente inquietantes e perturbadores. A aparente inexistência do controlo geralmente feito nas obras de arte destinadas aos equipamentos possibilitou a aparição deste *sui generis* conjunto de painéis de mosaico, que constitui talvez, nesta época, a única manifestação de arte pública onírica ou mesmo surrealizante no espaço público da cidade.

Traçando ao longo do tempo um percurso muito singular, em resposta a inquietações místicas profundas, foi recorrente em Carlos Calvet este onirismo próximo do surrealismo. Demarcando-se de outras correntes estéticas mais vocacionadas para a intervenção em espaços públicos — o neorrealismo, e mesmo o abstracionismo –, o surrealismo confinou-se mais ao espaço íntimo do atelier ou da galeria especializada. As intervenções aqui referidas, são por isso particularmente surpreendentes. Embora realizadas num contexto de incentivo à encomenda artística pública, só a referida suspensão das instâncias de controlo e o facto de se tratar de um convite pessoal, terão possibilitado esta inédita transposição do imaginário de um artista para o espaço da cidade.



**Figura 1** · Painel de mosaico de Carlos Calvet, avenida Estados Unidos da América. Fonte: própria.

**Figura 2** · Painel de mosaico de Carlos Calvet, avenida Estados Unidos da América. Fonte: própria.



**Figura 3** · Painel de mosaico de Carlos Calvet, avenida Estados Unidos da América. Fonte: própria.

**Figura 4** · Painel de mosaico de Carlos Calvet, rua Silva e Albuquerque. Fonte: própria.





**Figura 5** · Painel de mosaico de Carlos Calvet, rua Silva e Albuquerque. Fonte: própria.

**Figura 6** · Painel de mosaico de Carlos Calvet, rua Silva e Albuquerque. Fonte: própria.

## Referências

- Agarez, Ricardo (2009) *O moderno revisitado: Habitação multifamiliar em Lisboa nos anos de 1950*, Lisboa: CML
- Amado, Miguel (ed.) (2004) *Em Foco. Fotografias Portuguesas do pós-guerra*. Lisboa: Assírio e Alvim
- Calvet, Carlos (2003) *Carlos Calvet: 60 Anos de Pintura*. Lisboa: ACD Editores
- Calvet, Carlos (2008) *Carta à autora*. Documento manuscrito, 17 de agosto de 2008
- Calvet, Carlos; Duarte, Carlos (1957), “Arte urbana- banco de jardim”, *Revista Arquitectura*, n.º 57-58, janeiro-fevereiro, 1957.
- Elias, Helena (2006). *Arte pública e instituições do Estado Novo: Arte pública das Administrações central e local do Estado Novo em Lisboa: Sistemas de encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960)*. Tese de Doutoramento, Universidade de Barcelona, Espanha, acedida em URL: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35438>
- Fernandes, Maria João (1998) “Entrevista a Carlos Calvet”. *Galeria de Arte* n.º8, Lisboa: Centro Português de Serigrafia
- Gonçalves, Rui Mário (1998) *A arte portuguesa do Século XX*. Lisboa: Temas e Debates
- Marques, Inês (2012). *Arte e Habitação em Lisboa 1945-1965: Cruzamentos entre Desenho Urbano, Arquitetura e Arte Pública*. Tese de Doutoramento, Universidade de Barcelona, Espanha, disponível em <http://www.tesisenred.net/handle/10803/145901>
- Marques, Inês (2017) “‘Entalados’ nas fachadas de Lisboa. Práticas escultóricas na construção de rendimento na década de 1950. O bairro de Alvalade”. *Cadernos do Arquivo Municipal*. 2.ª Série N.º 7 (janeiro — junho 2017), ISSN 2183-3176, 291 — 306, disponível em <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/investigacao/cadernos-do-arquivo-municipal/2-serie/numero-7/>
- Marques, Inês & Elias, Helena (2015) “Arte e arquitetura modernas em Lisboa. Os espaços escolares primários da década de 1950” *Revista Rossio Estudos de Lisboa*, n.º 4 ISSN 2183-1327, Lisboa: CML
- Santos, Ana Fryxell dos (2008) *Carlos Calvet — Técnicas, materiais e intenção artística. A obra Sem Título, 1959*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa
- Saporiti, Teresa (1998) *Azulejos de Lisboa do século XX*, Edições Afrontamento
- Silva, Joaquim Areal (1956a), Memória descritiva do projeto de arquitetura, datada de 15 de Maio de 1956. *Processo de obra n.º 31529, avenida dos Estados Unidos da América*, n.º 52, 52A
- Silva, Joaquim Areal (1956b), Memória descritiva do projeto de arquitetura. *Processo de obra n.º 33049, avenida dos Estados Unidos da América*, n.º 60, 60A

# Ecos românticos no coletivo SIM ou ZERO

*Romantic echoes in the collective SIM ou ZERO*

ANTONIO CARLOS VARGAS SANT'ANNA\*  
& EDMILSON VITÓRIA DE VASCONCELOS\*\*

Artigo completo submetido a 29 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes. Av. Me. Benvenuta, 2517 — Trindade, Florianópolis — SC, Brasil. E-mail: acvargass@gmail.com

\*\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: independente. E-mail: edmilsonvasconcelos@yahoo.com.br

**Resumo:** O SIM ou ZERO — surgido e finalizado na década de 90 no Brasil — foi composto por artistas que afirmaram, à época, não se constituírem em um grupo de artistas ao mesmo tempo, criaram uma produção artística colaborativa e coletiva em um período em que o conceito de coletivo artístico não existia. O artigo evidencia que sua prática pode ser compreendida pelo eco das concepções dos primeiros românticos que deságua no movimento hippie, na tropicália e na contracultura brasileira dos anos 70 e 80.

**Palavras chave:** Coletivos artísticos / romantismo contemporâneo / Sim ou Zero.

**Abstract:** *The SIM ou ZERO — emerged and finalized in the 90's in Brazil — was composed by artists who claimed, at the time, not to constitute a group of artists and yet, at the same time, they created a collaborative and collective artistic production in a period in which the concept of artistic collective did not exist. The article shows that their practice can be understood by the echo of the conceptions of the first romantics that flows into the hippie movement, tropicália and Brazilian counterculture of the 70's and 80's.*

**Keywords:** *Artistic collectives / contemporary romanticism / SIM ou ZERO.*



## Introdução

Surgido e finalizado na década de 90 no Estado do Espírito Santo, /Brasil — O SIM ou ZERO foi um coletivo de artistas composto por Alexandre Antunes, Renato Coelho Wagner de Vasconcelos e Edmilson Vasconcelos, em um momento histórico no qual o conceito de *coletivo artístico* não se encontrava formulado no país ao mesmo tempo em que seus integrantes negavam em escritos se constituírem em *Grupo de artista*. Suas práticas, no entanto, sob olhar retrospectivo coincidem com as ações posteriormente registradas como de coletivos artísticos, fato que coloca o SIM ou ZERO na genealogia deste modo de fazer artístico no Brasil.

Neste artigo, no entanto, não temos por objetivo demonstrar as semelhanças das ações do SIM ou ZERO com demais coletivos de artista surgidos posteriormente no Brasil mas evidenciar que algumas de suas práticas podem ser explicadas pela influência do eco de concepções oriundas do primeiro romantismo alemão que, atravessaram o Século XIX e XX influenciando a arte moderna- e que deságua no movimento hippie, na tropicália e na contracultura brasileira dos anos 80.

### 1. Ecos românticos do movimento hippie e da geração de 68 no Brasil

Tomamos em nossa argumentação, como ponto de partida, a conceituação elaborada por Michel Löwy e Robert Sayre em sua obra *Revolta e Melancolia*, para os quais o “o romantismo é por essência uma reação contra o modo de vida da sociedade capitalista” (Löwy & Sayre, 2015:38) podendo sua origem ser identificada no século XVIII e sua ressonância ao longo do XX perfeitamente identificada em diversos movimentos artísticos e em práticas culturais como as revoltas dos anos 60, a cultura hippie, a ecologia e o pacifismo.

O surgimento do SIM ou ZERO deve ser registrado no início dos anos 90 quando os artistas que o compuseram — amigos de longa data, inclusive dois sendo irmãos — mudam-se da cidade de Porto Alegre-RS para a praia de Enseada das Garças no Espírito Santo onde compram uma área de 2.592 m<sup>2</sup>, na qual eles próprios constroem uma casa com dois pavimentos somando 180 m<sup>2</sup>, cinco pequenas cabanas — as *Palafitas* -, uma construção auxiliar, habitações e espaços comuns para viver e produzir práticas artísticas em uma considerável área de mata nativa. Subvertendo um convite realizado pela Coordenação de Artes Plásticas da Secretaria de Produção e Difusão Cultural da Universidade Federal do Espírito Santo em 1993 os artistas sob o nome comum SIM ou ZERO apresentam um conjunto de obras realizadas coletivamente, dando a exposição o mesmo título do nome adotado. Posteriormente a exposição, o coletivo

realiza até a data de sua dissolução, diversas ações como performances, intervenções urbanas, promoção de oficinas, shows e espetáculos teatrais propostos por outros artistas do estado e do país além da própria transformação do espaço de convivência e moradia em um espaço de referência cultural do lugar. A exaltação da liberdade no fazer artístico, a vida sem planos, relações mediadas pelos afetos, religiosidade, natureza-arte e unidade coletiva são aspectos importantes identificados no SIM ou ZERO que somente podem ser corretamente compreendidos pela herança de elementos oriundos da concepção romântica que ecoaram no Brasil na década de 70 e que, permaneceram ativos e influentes ao longo dos anos 80. Os artistas integrantes do SIM ou ZERO, todos com idades semelhantes, estavam na adolescência nos anos 70 sendo portanto bastante influenciados pelo ideário cultural do movimento hippie e da tropicália.

Sob vários aspectos o movimento hippie surgido nos EEUU nos inícios dos anos 60 e o ideário de maio de 68 se confundem. Esta geração repudiava os modelos tradicionais de uma sociedade burguesa, como possuir um curso superior, um trabalho rentável, o casamento, a obediência às regras, servir ao exército ou defender interesses políticos ligados ao capital. Em contrapartida, adotam o pacifismo, a vida coletiva e retirada em comunidades preferencialmente em zonas rurais, buscam diversos tipos de espiritualidade e práticas religiosas não ocidentais e consumo de entorpecentes como forma de atingir estados alterados de consciência capazes de permitir o acesso a uma abertura intelectual e a novas verdades. Em resumo, esta geração promove uma cultura contestatária e pacifista.

*Como se sabe, a rebelião jovem dos anos 1960 não se limitou à França: movimentos análogos ou comparáveis ocorreram no mundo inteiro e em particular nos Estados Unidos, na Alemanha e na Itália, sob a forma de movimentos pacifistas, movimentos terceiro-mundistas, iniciativas de contracultura, experiências de vida comunitária (urbana ou rural), tentativas de antipsiquiatria, etc. Havia, em graus diversos, uma dimensão romântica na maioria destes movimentos, tanto nas críticas dirigidas às sociedades industriais modernas quanto nas aspirações utópicas que os inspiraram. (Löwy & Sayre, 2015:203)*

Neste sentido, em comparação com o romantismo, se de um lado tem-se entre os iniciantes do SIM ou ZERO a invenção de si na criação dos seus *eus* individuais, ao mesmo tempo que criam o *lugar de viver*, por outro lado, essa nova realidade criada, esse mundo, universo, constitui-se como uma unidade coletiva. Os artistas do SIM ou ZERO, criaram suas obras, textos, práticas e ideias sob uma mesma assinatura coletiva; um anonimato individual, tanto na estratégia do uso de pseudônimos, quanto na adoção do nome SIM ou ZERO para as

intervenções. A origem deste modelo de prática está localizada historicamente nos primeiros românticos adotaram esses procedimentos dado a relação de amizade e convívio entre seus componentes.

*Essa convivência viabilizava, na prática, a subversão autoral na arte e na filosofia. Os primeiros românticos escreveram anonimamente textos que seriam produções coletivas, sem assinatura e sem autoria individual, questionando a ideia de uma subjetividade empírica responsável por uma obra. Boa parte da [publicação] Athenäum foi assim oferecida ao público, o que não deixa de ser mais uma versão da rebelião tipicamente romântica contra os cânones normativos, ou seja, contra a figura da autoridade. (Duarte, 2011:20).*

Afirmamos em nossa introdução, que as práticas do SIM ou ZERO também podem ser compreendidas pela influência da Tropicália. Isto se deve, é claro, não apenas ao fato daquela ter surgido no Brasil no final dos anos 60 e estendendo sua influência ao longo da década seguinte, mas sobretudo pelos elementos românticos que mantinha que, em muitos aspectos, eram comuns aos hippies e ao ideário de maio de 68.

Um dos integrantes do coletivo, sob o pseudônimo *Pedro de Vasconcellos* em texto da publicação SIM ou ZERO afirma:

*Arte acontecendo até mesmo independentemente dos artistas, [...] Arte a todo instante; em qualquer lugar, situação ou forma; consciente ou inconscientemente por parte dos seus protagonistas — artistas ou não-artistas. Uma arte que não se intitule arte, que fique livre de toda nomenclatura especializada e oficializante. [...] arte em qualquer evento, coisa, formas, imagens, ações, sons, pensamentos, sonhos, fenômenos naturais, a própria natureza em geral, etc. (Vasconcellos, 1993:2).*

Pedro Duarte ao analisar a influência do romantismo no Tropicalismo destaca que a dificuldade de compreensão da gênese deste último se deve justamente ao caráter coletivo da experiência e das manifestações que impedem achar apenas um fundador (Duarte 2017:139) e afirma:

*Estética e política já se aproximavam ali. Não havia resguardo. Isso tornou-se mais claro ainda no ano seguinte, em 1968. Daí que o Tropicalismo tenha, em suas canções, discos e apresentações, divulgado diversos manifestos. Chegaram a chamar Geleia geral — de Torquato Neto e interpretada em Tropicália, ou Panis et Circensis por Gil — de “Canção manifesto”. Tratava-se, nesse endosso de manifestos, de uma junção de três aspectos vanguardistas do tropicalismo que temos considerado aqui: ação coletiva em movimento, pois se fala em nome do grupo, e não apenas de um indivíduo; defesa da evolução da arte, inclusive pelo acolhimento de novos instrumentos modernos na MPB; e, finalmente, uma crítica ao conservadorismo estético e social da cultura por meio do enfrentamento direto do público. (Duarte 2017:154-6)*

Como é possível perceber, a afirmação da experiência coletiva em franca oposição ao individualismo; a abertura à incorporação e valorização de diferentes modos de ser e de expressão para a criação de uma manifestação artística com caráter transformador do *status quo*; e, o desacordo e enfrentamento com modos de ser e fazer conservadores, são características presentes tanto no movimento hippie, como na Tropicália e nos escritos e ações que os artistas do SIM ou ZERO realizaram na década de 90. E tais fatos são bastante compreensíveis. Na década de 60 o centro cultural e artístico do Brasil se resume às cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, onde, de fato, ocorrem práticas disruptivas e experimentais e isto é devido ao caráter cosmopolita das duas principais capitais econômicas do país. A disseminação do ideário hippie chega no Rio de Janeiro e São Paulo primeiro porque é ali que se encontram abertos as principais conexões culturais do país com o exterior. Rio de Janeiro, embora não fosse mais a capital do país, ainda mantinha toda a vida social e influência da década anterior, ao passo que São Paulo era o berço da indústria do país. Nas demais capitais, predominava o conservadorismo cultural. Embora nos anos 70 este panorama não se altere do ponto de vista das instituições — museus e galerias nas demais capitais do país seguem com práticas e políticas culturais conservadoras —, na esfera das relações sociais sim passa a existir uma maior disseminação do ideário hippie e tropicalista entre os jovens. Tal fato se deveu sobretudo à televisão que, nos anos 70, amplia sua penetração junto à população. Evidentemente que o ideário hippie bem como a influência da Tropicália não se esgotaram ao final da década de 60 mas adentraram com força durante toda a década seguinte. E como já se disse, os integrantes do SIM ou ZERO entram na adolescência justamente na década de 70 e, portanto, sujeitos a esta influência.

Ainda cabe observar que no escrito de Vasconcelos citado anteriormente, destaca-se, a atenção dada à natureza ao relacioná-la com a arte numa clara semelhança com este conceito da concepção romântica que tanto influenciou o movimento hippie e as práticas artísticas psicodélicas.

*Porque, se tudo na natureza é vivo e se nós somos simplesmente os representantes mais autoconscientes da natureza, então a função do artista é aprofundar-se dentro de si mesmo e, acima de tudo, aprofundar-se nas forças obscuras e inconscientes que se movem dentro dele e trazê-las à consciência por meio da mais angustiante e violenta luta interna.* (Berlin, 2015:152).

Esta vinculação entre arte e natureza deriva na exaltação à liberdade, conceito do mais caro aos românticos, aos hippies e a Tropicália. Conceito que também consta na lista de agradecimentos na publicação que acompanha a primeira

exposição, assim como no texto coletivo do editorial SIM ou ZERO e nos escritos sob o pseudônimo Pedro de Vasconcellos. Neles a liberdade é condição *sine qua non* para o fazer artístico, para o qual não deveria existir regras fixas para dirigir a criação e a compreensão da arte. Num depoimento também como Pedro de Vasconcellos sobre essa relação com as instituições da arte, declaram que “vê, ainda, a sombra podre e velha da “Obra de Arte” e todo seu peso conservador e institucional que as vanguardas já contestavam”. (Vasconcellos, 1993:2).

## 2. Conclusão

Ainda que no Brasil o uso e conceituação do termo “coletivo artístico” seja posterior ao surgimento do SIM ou ZERO, suas práticas e escritos, quando cotejados com coletivos artísticos posteriores não deixa dúvida de sua inserção nesta genealogia. E é justamente pelo fato de serem anteriores e estarem, assim, mais próximos -temporalmente falando — da influência do ideário hippie e da Tropicália, que se pode visualizar como os valores do romantismo envolveram não apenas suas manifestações culturais mas influenciaram o próprio conceito de coletivo artístico. Já se afirmava isso de forma geral quando dissemos:

*(...) se a arte é linguagem — e deve obrigatoriamente ser para que tenha atingido sua autoconsciência filosófica — somente pode ser aprendida e formulada pelo conhecimento e entendimento prévio de seus elementos constitutivos, os quais possuem uma historicidade para não dizer uma genealogia.* (Vargas, 2015:137)

## Referências

- Berlin, Isaiah. (2015) *As raízes do Romantismo*. SP: Três Estrelas,
- Duarte, Pedro. (2011) *Estio do tempo: Romantismo e estética moderna*. RJ: Ed Zahar.
- Duarte, Pedro. (2017) “O romantismo do tropicalismo: vanguardas modernas em ação e evolução”. In Antonio Vargas (Org.)(2017), *Ecos Românticos e contemporaneidade*. RJ: Gramma, 133-65.
- Löwy, Michael & Sayre, Robert. (2015) *Revolta e melancolia*. SP: Boitempo.
- Vargas, Antonio. (2015) “A herança da filosofia dos primeiros românticos na problematização da tese do fim da arte de Arthur Danto.” *Revista Urdimento*, Programa de pós-graduação em Teatro, ed. UDESC, SC.
- Vasconcellos, Pedro de. (1993) “Uma constatação de arte.” In: Publicação SIM ou ZERO. Vitória: UFES.

# Vai vir o Dia quando tudo o que Eu diga seja Poesia> A Invenção e o Coloquial na Poética de Paulo Leminski

*The colloquial invention at Paulo Leminski*

DANIELE GOMES DE OLIVEIRA\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

\*Brasil, Professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Regional do Cariri — URCA. Rua Coronel Antônio Luiz, 1161 — Pimenta, Crato — CE, 63105-010, Brasil. E-mail: danielle.gomes.deoliveira@hotmail.com

**Resumo:** Este artigo apresenta o trabalho do multipoeta, multimúsico, performer, escritor e tradutor Paulo Leminski. Abordaremos o trabalho inventivo, rebelde e subversivo de Leminski, e a radical influência que deixou na Poesia Brasileira a partir dos anos 70, em diálogo com outras linguagens.

**Palavras chave:** Poesia experimental / poesia concreta / graffiti / música / intersemiose.

**Abstract:** This article presents the work of multi-poeta, multimúsico, performer, writer and translator Paulo Leminski. We will address the inventive, rebellious and subversive work of Leminski, and a radical influence that left in the Brazilian Poetry from the 1970s, in dialogue with other languages.

**Keywords:** Experimental poetry / concrete poetry / graffiti / music / intersemiosis.

## Haja hoje para tanto ontem>

Este artigo apresenta o trabalho do multipoeta, multimúsico, performer, escritor, e tradutor Paulo Leminski. Abordaremos o trabalho inventivo, rebelde e subversivo de Leminski, e a radical influência que deixou na Poesia Brasileira a partir dos anos '70.

Leminski é um excelente poeta. Domina como poucos o código verbal, fundindo erudição e a coloquialidade. Se interessava pela cultura oriental, e trouxe para um grande público a arte do Haicai. Tinha conhecimento do que se produzira de melhor na poesia do Ocidente e do Oriente, e transitava com fluidez entre estes territórios, promovendo uma síntese. Fundia o erudito e pop, o ultraconcentrado e a matéria mais prosaica. Tinha raízes na Poesia Concreta e na síntese. Na experimentação e no coloquial.

Sua poética foi influenciada fortemente pela Poesia Concreta de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. No entanto, desde muito jovem se destacou, figurando mesmo como uma espécie de Rimbaud dos trópicos, judoca que sabia latim, com seu livro de estreia, a prosa experimental Catatau.

Os anos 70 no Brasil, em termos de Poesia, é marcado pela coletividade. É uma época em que surgem inúmeras revistas experimentais de poesia, como a Artéria, Atlas, Zero à Esquerda, Muda, e muitas outras. Tendo como fundadoras deste tipo de experiência no Brasil, a Revista INVENÇÃO: Revista de Arte e Vanguarda. No entanto, mesmo sendo uma época que se caracterizava pelo coletivo, pela coletividade, Paulo Leminski se destacou neste cenário, talvez o poeta de maior vulto dos anos 70/80 no Brasil. Isto sem demérito algum aos outros criadores que eram inventivos, experimentais e produziram uma cena que se reverbera até hoje na produção mais experimental de Poesia feita no Brasil, em diálogo com outras linguagens. Para estes criadores, incluindo Leminski, não se trata de rupturas com a linguagem, mas uma continuação de radicalismos pós-Poesia Concreta. É uma poética de Invenção.

Como vemos na Figura 1. Poema caligráfico que mimetiza um grafite, e o coloca como alicerce e ponta-de-lança das linguagens mais experimentais feitas no Brasil (e no mundo) naquele momento histórico-cultural. O grafite no Brasil aparece nos anos '70, quando chegaram as primeiras latas de spray no país. Neste período, o grafite em Nova York é principalmente visual, feito por artistas plásticos, que grafitavam os trens do metrô. Na França, ele é predominantemente verbal, vinculado à filosofia, e serviu como veículo de protesto no Maio e 68. No Brasil esse gesto inaugural do grafite foi feito por poetas. Em São Paulo, artistas como Tadeu Jungle e Walter Silveira, que se tornariam também videomakers, ficaram responsáveis por esta cena, acompanhado de outros



**Figura 1** · Paulo Leminski. *Palpite*.

In: Caprichos e Relaxos. 1983.

**Figura 2** · Paulo Leminski. *Kamiquase*.

In: Caprichos e Relaxos. 1983.



jovens, que viam nesta linguagem a possibilidade de expressão a baixo custo com grande visibilidade. Paulo Leminski era um grande incentivador do grafite, e mesmo, teórico, inserindo esta linguagem que estava surgindo em suas aulas e palestras. O poema acima, *Palpite*, é o olhar de um poeta com vistas para o futuro prevendo uma fusão de códigos e linguagens artísticas no espaço urbano. Espaço híbrido: Poesia + Artes Visuais (Figura 2).

Embora seja um artífice da palavra, ele é também um artista híbrido, produziu uma poética híbrida, viva, de namoro com a intersemiose, e contemporânea, que transita entre universos, e por vários códigos-linguagens, e muitas mídias, fundindo a Poesia, a Música e as Artes Visuais. Diversos poemas seus foram apresentados em videotexto, *outdoors*, *graffiti*, músicas, ultrapassando décadas. Em 2013 foi lançada a reunião de toda sua poesia (Toda Poesia), que se tornou um verdadeiro *best-seller*, mostrando que as pessoas têm interesse pela leitura, e por este tipo de poesia.

*O conceito da poesia como texto literário, como expressão de uma linguagem escrita, veiculada em livros e destinada a um público erudito, passa a ser também por ele questionado. Para Leminski, a poesia faz parte da semiótica, do mundo dos signos que engloba todas as outras formas de manifestações artísticas, de informação e de comunicação. Poesia é também linguagem gráfica, sonora e verbal, que busca uma lógica própria para expressar pensamentos e formas de vida. (Leite, 2008:7)*

### **>Para ser poeta Tem que ser mais que poeta>**

Seu livro de estreia é a prosa poética *Catatau*, publicado em 1975. Prosa experimental em que prevalece o significante, construída em um único parágrafo, ao longo de suas 208 páginas, e com uma diagramação irregular. Trata-se de uma das obras-primas da literatura brasileira de invenção do século 20. Escrito durante quase uma década, esse “romance-ideia”, como o denominou Leminski, é um monólogo onírico de René Descartes em visita a Pernambuco no período holandês.

*Diante do absurdo na natureza dos trópicos e dos costumes indígenas, o filósofo vê sua razão naufragar: “Duvido se existo, quem sou eu se esse tamanduá existe?”, pergunta. Num texto lúdico, parodiando as narrativas dos viajantes e empregando recursos do Concretismo e do Tropicalismo, Leminski cria uma fábula inovadora e radical, firmando-se como um dos grandes explicadores do Brasil. (Mendonça, 2010:258)*

Deglutição antropófaga. A informação mais radical e inovadora. O fino e o grosso. Em confronto com os novos dados do contexto universal. Na compreensão violenta da poesia e dos signos. É essa abertura sem reservas para o novo

Oliveira, Daniele Gomes de (2018) "VAI VIR O D/A QUANDO TUDO QUE EU  
DIGA SEJA POESIA" A Invenção e o Coloquial na Poética de Paulo Leminski."

só  
o  
ex  
isto  
ex  
ist  
pleyinski  
88

**Figura 1** · Paulo Leminski. «Só.»  
In: *La vie en Close*. 1991.

que é responsável também por uma implosão informativa da qual tudo pode resultar até um fato novo, de produção e consumo, como diria Décio Pignatari.

No livro *Caprichos e Relaxos*, Leminski apresenta uma série de poemas em que a visualidade é predominante. Poemas-síntese, em que o poeta explora a tipografia, trabalha caligraficamente alguns poemas (Figura 3 e Figura 8), fragmenta palavras, gerando novas palavras, cria palavras-valise, explora o branco da página, forma desenhos, espelha letras, cria invenções, explorando a dimensão visual das palavras, associada à semântica e à sua dimensão oral: verbivo-covisual, como bem definiu James Joyce — termo amplamente divulgado pelos poetas concretos.

### Na Ponta da Língua>

Como no poema SOL-TE. O Sol. Em mim e em você. A ideia de luz, e do luminoso, em você em todos. São apenas duas palavras, com uma tipografia diferenciada, grande. São tipos grandes, quase para ser visto como um poema-cartaz. Letras do tamanho de torres.

A imagem criada é bela e muito ampla, pois acolhe a todos. É a fragmentação do verbo soltar, conjugado, que se transforma em duas palavras curtas, uma com duas letras, e a outra com três, mais o hífen, formando seis letras/símbolos que geram uma desautomatização da percepção e do que já conhecemos e um estranhamento bonito que, pelo óbvio, memorizamos. Em letras grandes. Como em um *outdoor*, ou nos muros da cidade, para ficar, ressoando (Figura 4).

“O sol há de brilhar mais uma vez”: *Juízo Final*, Nelson Cavaquinho. “Brilhar para sempre/ brilhar como um farol/ brilhar com brilho eterno/ gente é pra brilhar”, Maiakovski. Como é que o pensamento se ilumina? O pensamento ilumina o Sol, ou o Sol ilumina o pensamento? Sigo as estrelas, e sigo o Sol. Você vem comigo?

Nos grafites da Figura 5 e Figura 6 partimos de poemas de Leminski, agregando o elemento cor, e dimensionando os poemas para os muros, retirando-os das páginas dos livros. Para que sejam mais vistos, e mais lidos. Foi uma ação desenvolvida com meus alunos em um Grupo de Pesquisa no Brasil, em que procuramos tensionar os limites das linguagens, envolvendo a Palavra e suas relações com as Artes Visuais e a Performance.

Na ponta da língua está também o poema que se segue, PERHAPPINESS. É uma palavra-valise. A justaposição e acoplamento de duas palavras, *PERHAPS* e *HAPPINESS*, brincando com o final de uma palavra e o início da outra, em inglês, formando uma *possível* felicidade, algo inconcluso, no plano da dúvida ou das hipóteses, que não está totalmente sob nosso controle, talvez porque

# sol-te



Oliveira, Daniele Gomes de (2018) "VAI VIR O DIA QUANDO TUDO QUE EU DIGA SEJA POESIA> A Invenção e o Coloquial na Poética de Paulo Leminski."

**Figura 4** · Paulo Leminski, "SOL-TE."

In: *Caprichos e Relaxos*. 1983.

**Figura 5** · Paulo Leminski. *Graffiti> Intervenção>* 2018.

**Figura 6** · Paulo Leminski. *Graffiti> Intervenção>* 2018

não exista uma total felicidade, ou porque ela não dependa unicamente de nós. Mesmo assim, a desejamos, entre dúvidas e incertezas (Figura 7).

Trata-se da polissemia do signo verbal, que é a capacidade que este possui de comportar mais de um significado. É um desvio, em relação ao discurso dito “normal” e muito usado na poesia e na arte. Incluindo outros recursos textuais como, a ironia, a paranomásia, as metáforas, entre outros. Intervenção de vanguarda. Música das esferas.

Espelhamentos, reflexos, anagramas. No poema Lua na Água, que se segue, vemos uma construção formal que parte de anagramas, mostrada de forma explícita e visual, como se fosse o reflexo da lua na água. Segundo Leminski, “para o zen budismo a lua na água é o símbolo da impermanência de todas as coisas”. Associado aos ícones, que precedem as palavras, espelhadas, vemos um poema pleno de visualidades. As letras se conformam tais como desenhos, assim como a sugestão da lua em movimento.

*O ícone é um signo de alguma coisa; o símbolo é um signo para alguma coisa. Mas o ícone, como diz Peirce, é um signo aberto: é o signo da criação, da espontaneidade, da liberdade. A semiótica acaba de uma vez por todas com a ideia de que as coisas só adquirem significado quando trazidas sob a forma de palavras. (Pignatari, 2004:20)*

### **Da ARTE como Inutensílio/ Do Coloquial na ARTE>**

Observa-se que, para Leminski, a liberdade da linguagem é de fato a razão de ser de sua poesia. A liberdade de criar algo que não tem razão nem porquê, como o próprio poeta denomina, criar um poema “inutensílio”, despojado e liberto de quaisquer amarras.

*A poesia é um inutilensílio, a única razão de ser da poesia é que ela faz parte daquelas coisas inúteis da vida que não precisam de justificativa porque elas são a própria razão de ser da vida. Querer que a poesia tenha um por que, querer que a poesia esteja à serviço de alguma coisa, é a mesma coisa que querer, por exemplo, que um gol do Zico tenha uma razão de ser, tenha um por que, além da alegria da multidão. É a mesma coisa, de querer, por exemplo, que o orgasmo tenha um por que. É a mesma coisa de querer, por exemplo, que a alegria da amizade, do afeto, tenha um por que. Acho que a poesia faz parte daquelas coisas que não precisam ter um por que. Para quê ‘por que’? (...) (Leminski, In Ervilha da Fantasia, 1985)*

A linguagem coloquial, informal ou popular é uma linguagem utilizada no cotidiano em que não exige a observância total da gramática, e o poeta se apropria deste aparente despojamento para criar uma linguagem acessível a um público mais amplo, com inteligentes jogos de palavras e trocadilhos, e uma

# PERHAPPINESS



**Figura 7** · Paulo Leminski. Perhappiness.

In: Caprichos e Relaxos. 1983.

**Figura 8** · Paulo Leminski. "Lua na Água."

In: Caprichos e Relaxos. 1983

suposta facilidade, de modo que haja mais fluidez na comunicação. Alto repertório, domínio do código verbal, e uma construção coloquial transforma seus poemas em pequenos-grandes achados, de cernes e medulas, uma mistura de pop e de cult, grandes mensagens em poemas de fácil assimilação. Como no trocadilho que faz em “tudo / que / li / me / irrita / quando / ouço / rita / lee”, o Leminski erudito versus o Leminski pop, associando todo o seu repertório em poesia ao nome de um ícone do Rock brasileiro, espécie de ápice, de síntese que funde alta e baixa cultura, onde TUDO, em latente culminância, se transforma em música. Alto repertório levado à comunicação de massa (Figura 9).

### **POR ITAMARES NUNCA DANTES NAVEGADOS>**

Leminski rompeu fronteiras, se contagiou e dialogou com todas as possibilidades expressivas da cultura. O trabalho de Paulo Leminski possui uma linguagem concreta, no sentido de ser explícita e objetiva, inventiva, e coloquial com um grande potencial de comunicação. Uma linguagem jovem e viva, que se comunica com os mais jovens, pois é uma linguagem viva e arejada. E se comunica e com os mais velhos, que possuem um maior repertório em poesia, e artes, e puderam acompanhar o seu percurso artístico, e o desenvolvimento das linguagens artísticas no Brasil. É uma linguagem que se perpetuará no futuro, e permanecerá viva, uma linguagem viva e com frescor no futuro.

*Os poetas são amados por milhões. Por que os povos amam os seus poetas? É porque os povos precisam disso, porque os poetas dizem uma coisa que as pessoas precisam que seja dita. O poeta não é um ser de luxo, não é uma excrecência ornamental da sociedade, ele é uma necessidade orgânica de uma sociedade, a sociedade precisa daquilo, daquela loucura para respirar, é através da loucura dos poetas, através da ruptura que eles representam, que a sociedade respira. (Leminski, Ervilha da Fantasia: 1985)*

### **Limites ao Léu>**

Se transformou em um fenômeno no Facebook, com jovens descobrindo sua poesia através desta mídia. Uma nova Poesia, para antigos e novos leitores. Ao conciliar o rigor da construção formal e o coloquialismo, Leminski têm sido lido e celebrado nas últimas décadas. Uma poesia que continua atual, e que dialoga com o futuro.

A poesia de Paulo Leminski não passa oblíqua aos nossos sentidos. Nas palavras de Leminski: Vim pelo caminho difícil, a linha que nunca termina> VAI VIR O DIA QUANDO TUDO O QUE EU DIGA SEJA POESIA.

tudo  
que  
li  
me  
irrita  
quando  
ouço  
rita  
lee

haja  
hoje  
p /  
tanto  
hontem  
p.l

**Figura 7** · Paulo Leminski. "Tudo".  
In: *Caprichos e Relaxos*, 1983.

**Figura 8** · Paulo Leminski. "Haja."  
In: *La vie en Close*, 1991.



## Referências

- Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de, & Pignatari, Décio (2006) *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-190*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- Leminski, Paulo (2010) *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras.
- Leminski, Paulo (2013) *Toda Poesia*. São Paulo: Cia das Letras.
- Khouri, Omar (1996) *Poesia Visual Brasileira: uma Poesia na Era Pós-Verso*. São Paulo: COS-PUC.
- Khouri, Omar (2007) *Ver Ouvir Pensar a Poesia: Uma Antologia Comentada de Faturas da Era Pós-Verso*. São Paulo: DAP — IA-UNESP.
- Leite, Elisabeth Rocha (2008) *A experiência dos limites na poética de Paulo Leminski*. São Paulo: FFLCH-USP.
- Pignatari, Décio (2004) *O que é Comunicação Poética*. 8ª ed. Cotia: Ateliê Editorial.
- Schumann, Werner (1985) *Ervilha da Fantasia (Uma Ópera Paulo Leminskiana)*. 28' 09". <https://www.youtube.com/watch?v=zkl57-hC3ko>

# José Rodrigues: o Elogio da Desobediência

*José Rodrigues: the Praise of Disobedience*

ANGELA MARIA GONÇALVES CARDOSO\* & ANTÓNIO COSTA VALENTE\*\*

Artigo completo submetido a 14 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

\*Portugal, artista visual, professor.

AFILIAÇÃO: Universidade de Trás os Montes e Alto Douro, Departamento de Educação e Psicologia. Quinta de Prados, 5001-801 Vila Real, Portugal. E-mail: indi-visivel@hotmail.com

\*\*Portugal, realizador de cinema, professor.

AFILIAÇÃO: Universidade de Aveiro (UA), Universidade de Trás os Montes e Alto Douro (UTAD), Departamento de Educação e Psicologia. Quinta de Prados, 5001-801 Vila Real, Portugal. E-mail: avalente@ua.pt

**Resumo:** Afeiçoado ao “Ato de Criação como Ato de Resistência” Deleuziano (Deleuze, 1987), este artigo apresenta o artista José Rodrigues sob uma perspetiva que propomos como identitária a partir de dois aspetos: o iconológico na sua relação com as matérias primeiras e o de um conceito de ativismo que alia vida e obra.

**Palavras chave:** José Rodrigues / desobediência / escultura.

**Abstract:** *Fond of Deleuze’s “Act of Creation as a Act of Resistance” (Deleuze, 1987), this article presents the artist José Rodrigues from a perspective that we propose as an identity based on two aspects: the iconological in its relationship with the subjects and the concept of activism that combines life and work.*

**Keywords:** *José Rodrigues / disobedience / sculpture.*

## Desobedientes

O direito à não obediência de um sistema contém em si um historial que nos remete para a personalidade de Henry Thoreau. Nascido nos EUA (1817-1862), ensaísta, poeta, naturalista, ativista, viveu nos bosques em autosuficiência.

Decide não pagar impostos por não querer ajudar a financiar a guerra contra o México. A caminho do seu sapateiro foi preso e é na prisão, com 32 anos, que escreve a obra “DESOBEDIÊNCIA CIVIL”.

Defende a desobediência civil como oposição individual ou de um grupo ao estado.

Leon Tolstói, recomenda o ensaio a um jovem Indiano, preso na África do Sul, Mahatma Gandhi, e esta obra ajudá-lo-ia a derrubar o império britânico.

Thoreau afirma:

*Penso que devemos ser homens em primeiro lugar, e depois subditos. Não é desejável cultivar pela lei o mesmo respeito que cultivamos pelo direito. A única obrigação que tenho, é o direito de assumir e de fazer aquilo que considero justo.”* (Thoreau, 1987).

*O estado nunca enfrenta intencionalmente a consciência intelectual de um homem, mas apenas o seu corpo e os seus sentidos.* (Thoreau, 1987).

A história individual dos insubmissos é a história da humanidade e é também a história da arte, seja no sentido de testemunho formal, de resistência ao CÂNON e, ou no sentido de testemunho sublime da arte, em atos de resistência, como no “Fuzilamento de 3 de Maio” de Goya (1746-1828) ou “Guernica” de Picasso (1881-1973).

## Ato de resistência

Testemunhar e desobedecer torna-se num ato de resistência de que a arte toma um “rosto humano”. Um rosto que ao longo do último século se revê em centenas de artistas que estiveram imersos em movimentos libertários, criando uma contra cultura sobre os modelos políticos, económicos, religiosos e sociais.

A obra de arte como ato de resistência, é pensada em 1987 pelo filósofo Gilles Deleuze no seu texto, “O QUE É O ATO DE CRIAÇÃO?” afirmando:

*(...) porque a informação é um sistema controlado de palavras de ordem, palavras de ordem que têm lugar em determinada sociedade. — O que é que arte tem a ver com isto? O que é a obra de arte? Dir-me-ão: “Isso não quer dizer nada”. Então não falemos de obras de arte, falemos sobre a contrainformação. Por exemplo, nenhuma contrainformação ganhou a uma ditadura. Salvo num caso. Ela é efetivamente eficaz quando é — e é-o por natureza — um ato de resistência. (...) A arte é a única coisa que resiste à morte. E se me permitem volto a dizer: o que é ter uma boa ideia em cinema? O que é ter uma ideia cinematográfica. Resistência. Ato de resistência. Desde Moisés, até à última obra de Kafka, até Bach. Recordemos que a música de Bach é o seu ato de resistência, de luta ativa contra a diferenciação do Sagrado e do Profano. Este ato de resistência na música culmina com um grito. Há um grito em Bach: “Fora, não quero ver-vos”. A partir disto parece-me que o ato de resistência tem duas caras: é humano e é também ato de arte. Só o ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de obra de arte, seja sob a forma de uma luta de homens.” (Deleuze, 1987)*

Os confrontos estabelecidos por artistas em movimentos de contracultura agem em obra e ação sobre os direitos de grupos minoritários ou grupos em risco, mantendo formas pacíficas de retaliação e resistência.

### **Cerejas | elogio do amor e da morte**

O “rosto humano” do Ato de Criação como Ato de Resistência, na vida e na obra de José Rodrigues (1936-2016).

Entre as cerejeiras em flor de Alfandega da Fé e a memória de uma criança que assiste, em África, ao espancamento de outra criança (negra) por parte de um verdugo, lateja o artista, o militante do amor, da cultura e da cidadania.

A lei da desobediência inscrita no corpo como resposta ao sentimento de justiça e liberdade, materializar-se-ia também em formas de Arte.

Resistir à morte, significaria aprender na Arte o encontro unificador que devolve ao artista a “Naturas-Naturan” de que faz parte.

A não diferenciação entre “Sagrado” e “Profano” vinculado às suas figuras, reafirma o sentimento básico do impulso espiritual que nos redime da pequenez humana.

Cerejas, purpúreas, carnificadas no seu âmago de energia sexual vivificante, religam o artista a essa comoção desfigurada de real, na procura de um corpo em perpétuo êxtase.

Este Eros encontrará o seu Thánatos em transfigurações de um corpo Crístico.

Nos anos 70, um grupo de quatro desobedientes, QUATRO VINTES, recebe uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian para uma residência de dois meses em Macau. Conta a história que o escultor ficaria por lá quatro anos, tempo em que a Cultura Oriental, o Budismo Zen, acentuam um caminho para além do efémero.



**Figura 1** · Escultor José Rodrigues, Fonte: Lucília Monteiro.

**Figura 2** · José Rodrigues, "O Gurdador do Sol"

— 1963, Bronze, Fonte: FBAUP

A procura ativa entre o Sagrado e o Profano teria, no nosso entender, a figuração da sua génese na obra "O Guardador do sol".

### Cerejas

No Oriente, o ancestral ritual "SAKURA" contemplação das cerejeiras em flor, a intensa beleza das flores e o seu intrépido desaparecimento, está associada à ideia de mortalidade, à Natureza efémera da vida, na alusão da tradição Budista.

A Arte da Contemplação "HANAMI", que procura que a lição da brevidade da flor se coloque na importância da entrega ao momento presente, é aludida no seguinte pensamento de William Blake:

*Cada momento é mais breve do que uma pulsação da artéria / Tem a duração de 6 mil anos / Porque é neste espaço de Tempo que se faz a Obra do Poeta, e todos os Grandes Eventos do Tempo são concebidos e realizados nesse espaço de Tempo / no momento que dura uma pulsação da artéria. (Roob, 1997)*

"MONO NO AWARE" traduzido por "A saudade da beleza que passa" na contemplação da flor de cerejeira, agarra-a José Rodrigues visceralmente, entre as mãos e o seu labor não cessaria de avançar, e tal como diz João Paulo II na "Carta aos Artistas" (Abril, 1999) refletindo sobre o trabalho da criação: "A beleza das coisas criadas não pode saciar, e suscita aquela Arcana Saudade de Deus."

O desassossego dessa Arcana Saudade, abre as portas da percepção. As portas que se abrem para o Inferno do Paraíso, induzem a um estado em que tudo é percebido segundo um excesso de consciência.

A obra "O Guardador do Sol" (1963), situa-nos numa paisagem mental atemporal, os sentidos extravasam um corpo e essa paisagem devolve em matéria aurática a relação entre a luta dos homens e a obra de Arte.

Descrita pelo artista como a vitória do povo Angolano, "O Guardador do Sol" encerra em si toda a metáfora do que está para vir, ou seja, daquilo que já existe e o artista passará a vida a enunciar, na teimosia generosa e bela de uma criança livre que não se esquivará ao "grito canibal" de cada "devir".

Aquele que guarda o Sol, fá-lo desde as entranhas da não-matéria do seu "corpo sem órgãos", em que só a experiência encarnada descobrirá um templo interior, "algo que coexiste com os templos formados, exteriores, mas que não pertencem à mesma realidade." (Arsgravis.com, 2017)

Este "Guardador Do Sol" é um guerreiro que repõe equilíbrios entre ser humano e ser Uno, sem renunciar ao encontro com a vacuidade da origem.

Ao longo da vida do artista, esse templo será construído, devastado e reconstruído tantas vezes quantas as necessárias.

O que guarda o “Guardador do Sol”? Um corpo que ascende ao seu resplendor, na sua tripla manifestação: espírito, alma e corpo.

Guardar o Sol, no simbolismo do Ouro, poderá ser suplício daquele que tem por desígnio guardar “o que há de mais puro no ser humano, inalterável, intocável pelos ácidos, à imagem da iluminação dos eleitos.” (Arsgravis.com, 2017)

O Fogo Sagrado do Ouro, símbolo da eternidade, o círculo e o ponto como concentração do tempo no momento, na unidade do macro e microcosmos em consciência paralela, é a paisagem que Leonardo Da Vinci refere como “L’arte è cosa mentale”.

O “Guardador do Sol”, é no coração do artista, aquilo que acorda o que acorda a primavera, na legendaria flor da laranjeira associada ao código de honra dos Samurais, o Bushidô.

As sete virtudes do Bushidô, encontram na vida de José Rodrigues, testemunhos férreos e precisos.

O “Guardador do Sol” como guerreiro que procura o seu próprio Caminho e passa “a ter consciência do seu dom e das suas limitações, através da consciência que o guerreiro atinge a sua meta.” (Okama, 2000)

Este Caminho emerge antecedendo a matéria Solar, na criança-escultor que em Angola procura a terra argilosa para o iniciar.

A matéria primeira, a argila, transformada em barro, filha das águas que dissolvem e a fazem matéria moldável. A água que tão abundantemente se encontra no Mosteiro Franciscano de SanPaio, entenece essa primeira matéria e torna-a dúctil até à forma necessitada.

Se a obra “O Guardador do Sol” encerra a metáfora da “substância” de José Rodrigues, a metáfora não se encerra em si mesma.

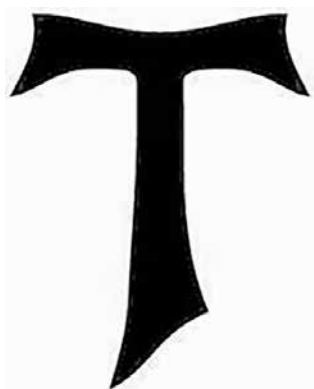
Na sua obra, o “Sol” abre a forma e os símbolos.

O código de honra Samurai, Bushidô, instrói o guerreiro que deve seguir o preceito da preparação para a Morte.

A contemplação desse “devir” é feita em amor, austeridade, desapego e autocontrole, este é o Caminho do Artista José Rodrigues.

Os múltiplos Cristos vivificados pelo Artista procuraram um Rosto para um Grito, nesses Cristos há cavidades esvaziadas, a clausura do atelier em devir habitáculo, devir ausência de órgão de devir, até ao nada, na expansão absoluta da consciência.

O Rosto voltará a procurar o seu rosto, o rosto do homem e o “rosto” da obra de Arte, uma valentia que multiplica o Rosto da Humanidade no Corpo de Cristo.



**Figura 3** · José Rodrigues, *Cruz de Tau ou Cruz Egípsia*.  
Fonte: Rodrigues (2009).

**Figura 4** · José Rodrigues, *Crucifixo I*, 1999. Bronze e  
chapa de ferro. Fonte: Rodrigues (2009).

**Figura 5** · José Rodrigues, *Crucifixo III*, 2001 Bronze e  
Chapa de ferro. Fonte: Rodrigues (2009).



O artista aceita a espera aos pés da cruz, tal como refere J. Böhme: “Pela sua imaginação, o homem deve transpor-se inteiramente para a morte sacrificial de Cristo, e assim nascerá mais um bago de uva na sua vinha.” (Arsgravis.com, 2017)

Nessa realidade alterada, na obra de José Rodrigues, os Cristos são parte de uma unidade rítmica e ininterrupta, uma unidade de respiração única, servida pelo corpo e pelo regresso ao encontro com os símbolos no Tau que lhes dá o limite como espacialidade da sensação entre o Homem e Arte.

A cruz de Tau, usada ao peito pelos Franciscanos que também habitaram o convento de SanPaio, o símbolo Tau cria o encontro entre o Celeste e o Octoniano, o Cósmico e o Humano.

A Cruz de Tau, Cruz de S. Francisco ou Cruz Egípcia é o símbolo da salvação, o caminho da vida em transmutação. Está presente na síntese formal da Cruz em várias obras de crucificados de José Rodrigues.

Na obra de Arte, o símbolo transforma-se em reencontro. É inevitável que o corpo procure a matéria primeira e esta o transcenda, é inevitável que o regresso seja em si mesmo terminus e início da matéria prima, por fim, para sempre, matéria da sensação?

A sensação que permanece para além do corpo físico que dará visibilidade à sua matriz fundadora em que “(...) o artista cria blocos de afeto, percepto e conceito, mas a única lei da criação é que o composto tem que se sustentar inteiramente por si.” (Deleuze, 2004:14)

A obra de José Rodrigues permanecerá autónoma na sua qualidade de matéria transcendental.

O que torna a obra corpo autónomo no corpo da sensação “excede todo o vivido” e assim o OROBORUS se completa na pura matéria de que são feitos os sonhos dos desobedientes, os MIDAS que comem cerejas enquanto Guardam o Sol, sob uma Árvore, um Jacarandá.

## Referências

- Arsgravis.com (2007) [Consult. 2017-02-01]  
Disponível em URL: <https://www.arsgravis.com/>
- Deleuze, Gilles (1987). O que é o ato de criação. [Consult. 2017-02-01] Disponível em URL: <https://machinedeuleuze.wordpress.com/2017/04/10/ato-de-criacao-2/>
- Deleuze, Gilles (2004). *Francis Bacon — lógica da sensação*. Lisboa: Orpheu Negro, ISBN: 9789898327109
- Okama, Ryuho (2000). *As leis douradas*. Rio de Janeiro: Edições Best Seller
- Rodrigues, José (2009) *Tocar as coisas da Memória; Aproximação ao Sagrado: Esculturas e Desenhos*. Catálogo de Exposição, 18 de Fevereiro e 8 de Março. Galeria dos Benfeitores da Santa Casa da Misericórdia do Porto.
- Roob, Alexandre (1997). *Alquimia & misticismo: o museu hermético*. Köln: Taschen. ISBN: 978-3-8228-5216-3
- Thoureau, Henry (1987) *Desobediência Civil*. Lisboa: Antígona. ISBN: 9789726080121

# As exposições de Arte Francesa no Brasil e sua influência em José Pancetti

*The exhibitions of French Art in Brazil  
 and its influence on José Pancetti*

ELIANA RIBEIRO AMBROSIO\*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

\*Brasil, artista plástica e professora de artes visuais.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas. Av. Antonio Carlos, 6627, Escola de Belas Artes, CEP: 31270-901, Belo Horizonte — MG, Brasil. E-mail: ambrosio@ufmg.br

**Resumo:** A vinda da “Exposição de Pintura Francesa” para o Brasil, em 1940, seguida das mostras de 1945 e 1949, constituíram um acontecimento de grande relevância dentro da vida cultural e artística da época, pois além de tornarem-se um grande evento, possibilitaram a apreciação estética e o estudo de várias de obras conhecidas apenas por meio de publicações em preto e branco. Nesse sentido, o presente artigo tratará das sugestões e influências que alguns artistas presentes nessas mostras despertaram na obra do artista brasileiro José Pancetti (1902-1958).

**Palavras chave:** Pancetti / exposição / arte francesa.

**Abstract:** *The arrival of the “French Painting Exhibition” to Brazil in 1940, followed by exhibitions of 1945 and 1949, were a very important event in the cultural life and art scene of the time, because besides becoming a great event, it enabled the aesthetic appreciation and study of several works known only through black and white publications. Thus, this article will deal with the suggestions and influences that some artists present in these exhibitions have awakened in the work of Brazilian artist José Pancetti (1902-1958).*

**Keywords:** *Pancetti / exhibition / French art.*

## Introdução

Durante o contexto político entreguerras, a estratégia diplomática deu-se por meio das artes, com a realização de exposições em terras estrangeiras. Assim, entre as décadas de 1930 e 1940, diversos países divulgaram sua cultura nacional em mostras na América Latina. De 1938 a 1949, o Museu nacional de Belas Artes (MNBA) realizou exposições vindas da Alemanha, Itália, França, Estados Unidos, Inglaterra e Canadá. Dentre elas, cabe ressaltar, as mostras de arte francesas. A primeira ocorreu em 1940, e apresentou um panorama da pintura francesa de David a obras recém produzidas, seguida pela exposição intitulada *Pintores franceses dos nossos dias*, em 1945, que ampliou o repertório artístico de obras contemporâneas exibidas na primeira mostra, encerrando com a *Exposição de Arte Contemporânea Francesa: de Manet a nossos dias*, em 1949. De certa forma, elas se complementam e funcionam como uma mostra panorâmica diluída ao longo desses intervalos, contribuindo para a circulação e recepção da arte europeia no Brasil, sobretudo para a difusão da Escola de Paris.

A partir das considerações iniciais, exploraremos as possíveis influências que estas mostras, notadamente a realizada em 1940, exerceu na produção de José Pancetti (Campinas-SP, 1902-Rio de Janeiro-RJ, 1958), artista brasileiro autodidata, o qual iniciou seu trabalho por volta de 1925, com representações de marinhas.

### 1. A exposição francesa de 1940

A *Exposição de Pintura Francesa*, vinda de Buenos Aires e Montevideo, reuniu em junho 1940, cerca de 175 obras dos séculos XIX e XX. Inicialmente, foi exibida no Rio de Janeiro e, em setembro, enviada a São Paulo. Sua chegada ao país, constituiu um acontecimento de grande relevância dentro da vida cultural e artística da época (Amaral, 1983), (Willian, 2001), como Milliet (1940) e Navarro (1940) comentam em seus artigos. Não é preciso muito para enfatizar a importância de mostras deste porte no cenário nacional, pois além de tornarem-se um grande evento cultural, possibilitaram a apreciação estética de várias de obras conhecidas apenas por meio de publicações em preto e branco, como bem apontou a artista Tarcila do Amaral:

*Uma pequena parte dos museus franceses se transportou à América do Sul para a alegria dos pintores e dos amadores da pintura. [...] As correntes da pintura contemporânea podem ser observadas e estudadas nessa Exposição de Arte Francesa. Os pintores mais representativos lá estão com os seus ensinamentos e as suas experiências. Alguns desiludiram, outros entusiasmaram àqueles que apenas os conheciam por meio de reproduções.* (Amaral, 2001:152-3)

Outro ponto a ressaltar, é o fato da mostra trazer obras tanto de pintores contemporâneos conhecidos, tais como, George Braque, Pablo Picasso, Maurice Vlaminck, quanto de artistas desconhecidos do cenário nacional, além de pinturas recém produzidas, como *Retrato de Mme. L.* (1937) de Christian Berard, *Natureza Morta* (1938) de Georges Braque, *Caminho da China* (1938) de Gabriel Daragnès, dentre outras (Ministério da educação, 1940). Fontes, as quais acabaram por influenciar direta ou indiretamente a produção dos artistas que a visitaram.

## 2. Pancetti, percurso inicial

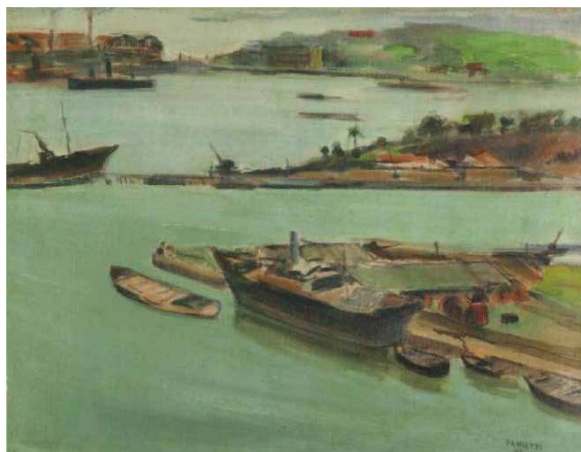
Após uma passagem pela Marinha Mercante italiana, Pancetti retornou ao Brasil em 1919, exercendo diversas atividades. Em 1921, foi para o Rio de Janeiro, alistando-se na Marinha de Guerra Brasileira. Sua trajetória artística desenvolveu-se pouco depois, ao conhecer o artista Giuseppe Gargaglioni, que o apresentou ao Núcleo Bernardelli.

Até 1941, momento no qual o artista ganhou respaldo nacional ao ser premiado, na recém-criada Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes, com a tela *O Chão* (Figura 1), sua obra foi marcada por marinhas de cunho impressionista e algumas naturezas-mortas. Esta primeira fase teve caráter de estudo e aprendizagem. Ao ingressar no Núcleo Bernardelli, em 1933, viveu as tendências da Arte Moderna, e ampliou seu repertório artístico e composicional. Nesse período, suas pinturas de marinas, com pinceladas impressionistas, alteraram-se sob influência de Bruno Lechowski, seu orientador no Núcleo. Por volta de 1940, é notável sua preferência por tons frios e terrosos, que entram na composição quase como uma névoa. Estes tons, muitas vezes esverdeados, estavam fortemente ligados às tonalidades em que utilizava para pintar os cascos de navios.

## 3. Possíveis influências das exposições estrangeiras na trajetória do pintor

A partir 1941, suas investigações seguiram um novo caminho. Coincidência à parte, no ano anterior, ocorrera a *Exposição de Pintura Francesa* no Rio de Janeiro. A produção de Pancetti sempre teve uma forte ligação, quase confessional, com os acontecimentos de sua vida e com os repertórios visuais adquiridos, que entram em suas composições de forma intuitiva. Não é por menos que ele utilizou o verso de suas pinturas para relatar sensações, lembranças ou angústias. Assim, é plausível que a mostra francesa tenha marcado profundamente a visão deste artista autodidata, ávido por informações.

Na exposição, Pancetti apreciou as pinturas de marinhas de Pierre Albert Marquet (Leite, 2003), apropriando-se de seus tons acinzentados e de suas



**Figura 1** · José Pancetti, *O Chão*, 1941. Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras (2017) São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra7627/o-chao>>. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

**Figura 2** · José Pancetti, *Ponta d'areia*, 1940. Óleo sobre tela. Coleção particular. Fonte: Macedo, Fabio de (2010) "Recursos y Procedimientos en la Formación de la Dicción Pictórica de José Pancetti." 19&20 ISSN: 1981-030x Vol. V (3) [consult. 2017-12-28] Disponível em URL: <<http://www.dezenovevinte.net/obras/pancetti.htm>>.

composições com linhas diagonais. No quadro *Baía de Argel* de Marquet, o primeiro plano é marcado por diálogos geométricos em forma e cor, ao passo que o plano de fundo ainda mantém uma densidade aérea próxima dos impressionistas. O artista vive um processo de tensão e tenta romper com este esquema inserindo na Baía, linhas diagonais que trazem o plano intermediário para frente.

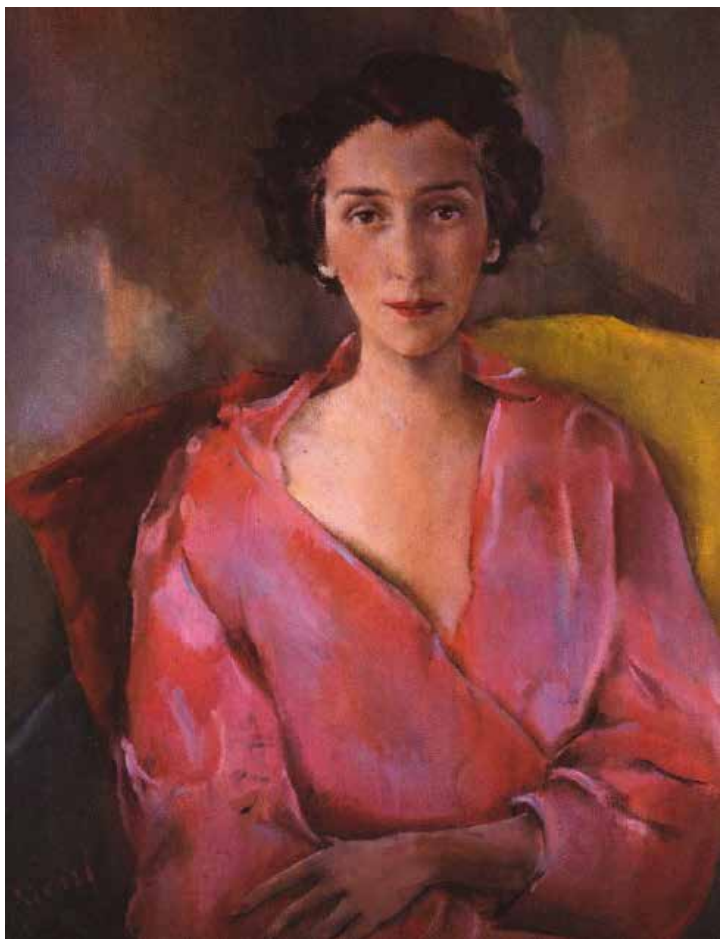
Sem abandonar totalmente seus tons esverdeados, Pancetti avançou na utilização de tons acinzentados. De Marquet, não apreendeu somente tais tonalidades, mas também se apropriou da estrutura compositiva de seu plano intermediário, que serviu de referência para estruturar seus quadros, como ocorrem em *Ponta d'areia* (1940) (Figura 2). Ali, ele consegue uma maior unidade na aproximação dos planos que prevalecem sobre o espaço aéreo. Mesmo que ainda mantenha uma certa influência impressionista de pintar o ar à distância, em comparação às suas pinturas anteriores, é notável como, paulatinamente, ele investiu na aproximação do plano de fundo, através do jogo de cores que criam formas geométricas.

Durante a década de 40, o artista também expandiu seus temas por meio da representação da figura humana em retratos e autorretratos. Além dos caminhos apontados por Pierre Marquet, a Exposição Francesa também despertou outras sugestões, já que o processo criativo de Pancetti passava pela constante experimentação intuitiva dos elementos visuais que descobria. (De Macedo, 2010)

Gostaria de destacar a possível influência que o *Retrato de Mme. L.* (Figura 3), de Christian Bérard, exerceu no artista. Contendo a mesma gama cromática que parece aguça-lo, a obra de Bérard possui um fundo acinzentado. Talvez este aspecto tenha chamado a atenção para a sua pintura. O fato é que os retratos de Pancetti, do início da década de 40, tem predomínio de cores frias, com figuras de feições fantasmagóricas, realizadas como mascaras através de manchas que ressaltam seu aspecto dramático, ao mesmo tempo que estruturam o rosto por meio de planos obtidos pelas nuances tonais. Tais soluções assemelham-se aos recursos adotados por Bérard no fundo de sua pintura e também na volumetria das vestimentas da mulher retratada. Ainda, podem aludir aos recursos do período azul de Picasso, como o quadro exposto na mostra de 1940.

Possivelmente, o artista conheceu outras obras de Bérard à semelhança dos retratos de *Emilio Terry* (1931), de *Jean Cocteau* (1928), de *Froska* (1930) (Figura 4), compostos por fundos acinzentados contrapostos por vestimentas em tons avermelhados, com linhas gestuais e descontínuas utilizadas para estruturar a composição, que Bérard pode ter apreendido de Toulouse-Lautrec.

Em seus *Autorretratos* (1940, 1945 e s/d) (Figura 5, Figura 6 e Figura 7), o tratamento cromático é semelhante ao proposto pelo *Retrato de Froska* (1930)



**Figura 3** · Christian Bérard, *Mme L.*, 1937. Óleo sobre tela. Coleção Particular. Fonte: <https://theredlist.com/wiki-2-24-525-970-971-view-1940s-4-profile-christian-bere.html>.





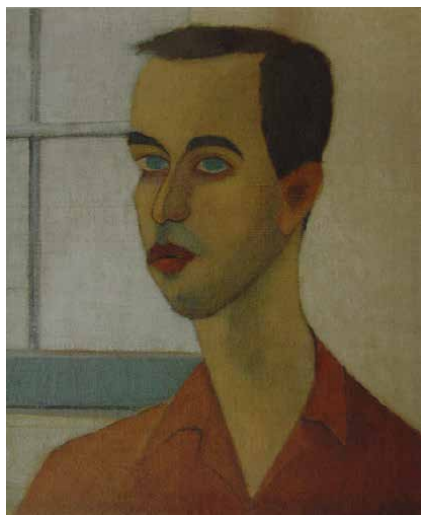
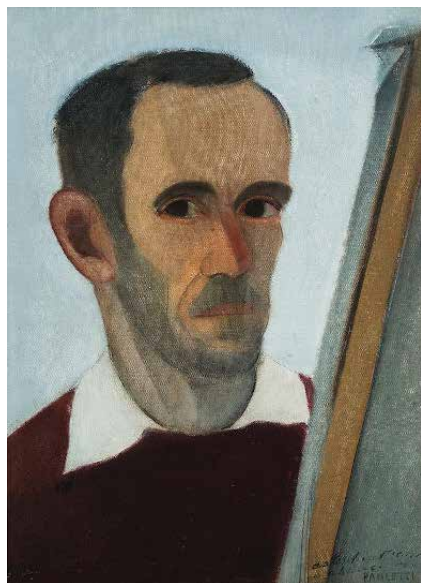
**Figura 4** · Christian Bérard, *Retrato de Froska*, 1930.  
Óleo sobre cartão. Coleção Particular. Fonte:  
<http://www.artvalue.com/auctionresult-berard-christian-1902-1949-fra-huile-sur-carton-1870468.htm>.





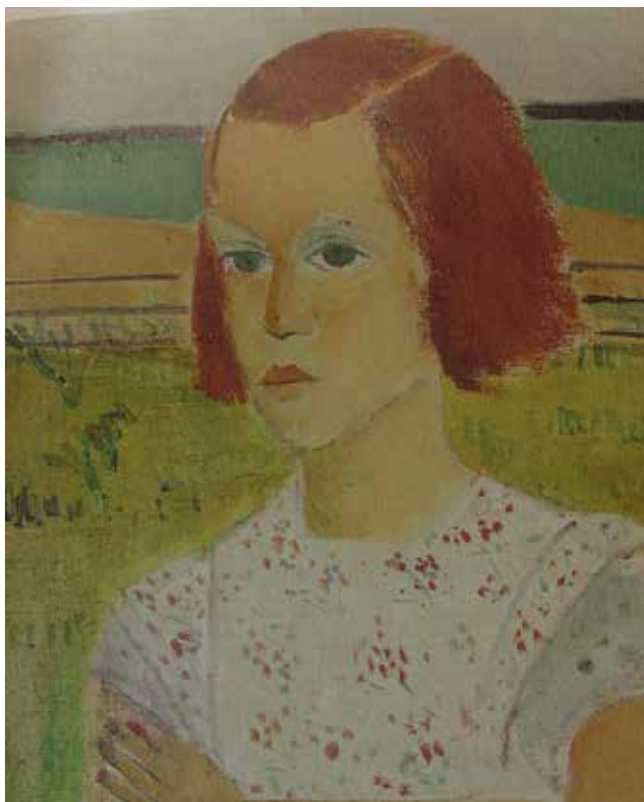
**Figura 5** · José Pancetti, *Autorretrato*, 1941. Óleo sobre tela. Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/6e/17/cf/6e17cfe0f2a9466c8705c785160e60d8.jpg>.

**Figura 6** · José Pancetti, *Autorretrato*, 1945. Óleo sobre tela. Coleção Particular. Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/31/7a/5c/317a5c5604390483adf8187d167e8934.jpg>.



**Figura 7** · José Pancetti, *Autorretrato*, s/d. Óleo sobre tela. Coleção Particular. Fonte: Leite, José Roberto Teixeira (1979) Pancetti: pintor marinho. Rio de Janeiro: Fundação Conquista. p.237.

**Figura 8** · José Pancetti, *Retrato de Ary Vasconcelos*, 1953. Óleo sobre tela. Coleção Particular. Fonte: Leite, José Roberto Teixeira (2003) José Pancetti 1902-1958: marinho, pintor, poeta. São Paulo: Ed. Pinakothke.



**Figura 9** · José Pancetti, *Menina de Itanhaém*, 1945.  
Óleo sobre tela. Coleção particular. Fonte: Leite, José  
Roberto Teixeira (2003) José Pancetti 1902-1958:  
marinheiro, pintor, poeta. São Paulo: Ed. Pinakotheke.

(Figura 4). Pancetti veste uma camisa bordô construída por pinceladas disformes de vários tons, estruturadas por contornos pretos descontínuos. No fundo, a cor clara exerce vibração sobre a figura, ressaltando-a no primeiro plano. Deveras, em diversos momentos da produção retratista do pintor, essas referências tonais estiveram presentes, a exemplo do *Autorretrato com Anita e Nilma* (1943), *Autorretrato* (1955) e do *Retrato de Ary Vasconcelos* (1953) (Figura 8).

Outro ponto a ressaltar é o que ocorreu com a representação do olhar após 1942. Talvez por influência do *Retrato de Froska* (1930), ou do próprio Modigliani que parece ter servido de inspiração para a figuração dos olhos nesta obra de Bérard, Pancetti transformou-os gradativamente. Se em um primeiro momento, ele foi marcado pela ausência de expressão, devido ao vazio escuro de suas cavidades, à medida que os anos 40 avançam, eles ganharam cor, volumetria (Figura 9), e depois, um desenho mais acentuado nos últimos trabalhos, como em seu *Autorretrato* (1953).

A poética de Pancetti não é linear. O artista desenvolveu sua obra através de experimentos, em constantes avanços e retrocessos estético-composicionais. Seus autorretratos serviram de meio para o artista diversificar, render homenagem a mestres que o influenciavam, como Van Gogh e Gauguin, além de assumir múltiplas facetas e personalidades, ora aparecendo como marinheiro, pintor, um camponês ou a persona do mestre admirado.

Igualmente, entre 1942 e 1945, Pancetti alternou sua produção entre tons frios com a utilização da linha para marcar as formas e experimentações tonais e elementos geométricos para delimitar a composição. Estas buscas tornam-se recorrentes após 1945, talvez influenciada pela mostra francesa que ocorreu nesse ano, a qual pode ter aguçado o repertório visual do artista em torno das soluções vista. Exemplo destas investigações pictóricas são *Autorretrato como marinheiro* (1945), *Autorretrato com chapéu* (1946) e, o *Retrato de Hernani* (1946), o qual apresenta um fundo rosado próximo a algumas obras de Gauguin.

Através desses estudos, sua produção desenvolveu-se rumo à ampliação da gama tonal, sintetização, geometrização. A historiografia atribui isso ao fato do artista ter ganhado em 1947 o prêmio de viagem no Salão de Belas Artes e visitado a cidade de Salvador, aonde se estabeleceu em 1950. Contudo, cabe pontuar o fato da última mostra de arte francesa ter ocorrido em 1949 e sua possível influência, em conjunto com sua ida a Bahia, para explicar tais modificações estéticas. Como Paulo Knauss aponta, a exposição de 1949 foi marcada pelo centenário da visita de Manet ao Brasil e pelo fato do pintor, que também fora marinheiro como Pancetti, ter produzido seus primeiros desenhos em viagem ao país, quando ainda servia a Marinha. Na oportunidade, o Ministério da



**Figura 10** · José Pancetti, *Mãe e filha*, 1956.  
Óleo sobre madeira. Coleção particular. Fonte:  
<http://www.bolsadearte.com/>

Educação e Saúde, publicou um livro de autoria de Antônio Bento, intitulado *Manet no Brasil*, o qual trazia a tese alternativa de que a viagem de Manet ao Brasil, ligava o país a origem da história da Arte Moderna, pois servira de subsídio para o repúdio ao classicismo e o retorno ao primitivismo. Ademais, apresentava a viagem de Manet como precursora das demais viagens marcantes no século XIX para a história da pintura europeia, como a ida de Henri Rousseau ao México e de Gauguin às Antilhas e ao Panamá, antes de ir ao Taiti. (Knauss, 2008: 196-7).

Assim, podemos conjecturar como a mostra e seus desdobramentos repercutiram em Pancetti. Talvez, sua ida à Bahia tenha funcionado como a visita dos artistas modernos a terras estrangeiras, transformando o local, no Taiti de Gauguin. Daí a proximidade com que a pintura de Pancetti passou a tratar das qualidades tonais e formais existentes nas pinturas do artista francês após a década de 50, como ocorre nas obras *Mãe e Filha* (1956) (Figura 10) e *"Abaeté" lavadeiras* (1957).

### Conclusão

De fato, as aproximações apresentadas são meras considerações a partir do repertório visual que um artista armazena ao visitar exposições, recolher imagens diversas, comentar trabalhos de colegas e revisitar imagens dos mestres da História da Arte, o qual, em algum momento, aflora em sua produção ou ao observar e avaliar a obra de outrem. Cabe pontuar que a historiografia da arte brasileira jamais estabeleceu qualquer ligação, convergência ou influência entre Pancetti e Bérard. Por outro lado, não se ocupou de apurar a influência das exposições estrangeiras na formação dos artistas nacionais. (Knauss, 2008:188)

Com efeito, à medida que a produção de Pancetti desenvolveu-se, novos caminhos se abriram e outras poéticas foram agregadas. Mais do que ponderar se houve ou não influências da *Exposição de Pintura Francesa* em seu trabalho ou tentar assinalá-las, devemos ter a consciência que a mostra de 1940, seguida das demais exposições estrangeiras realizadas no Brasil, foram uma grande oportunidade para o artista entrar em contato com a produção contemporânea francesa, já que, por motivos de saúde, ele jamais saiu do país, nem mesmo quando ganhou o prêmio do Salão de 1941.

## Referências

- Amaral, Aracy A. (1983) "Anos 40: a reflexão crítica sobre a pintura." In: Amaral, Aracy. A (2006) *Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)* — Vol. I: *Modernismo, arte moderna e compromisso com o lugar*. São Paulo Editora 34. ISBN: 9788573263640. p.168-180.
- Amaral, Tarcila (8 de 8 de 1940) "Exposição de Arte Francesa." (Jornal Estado de São Paulo). In: Amaral, Aracy (org.). (2001) *Tarcila Cronista*. São Paulo: EDUSP. ISBN: 9788531406072. p. 152-3.
- Knauss, Paulo (2008) "Os sentidos da arte estrangeira no Brasil: exposições de arte no contexto da Segunda Guerra Mundial." *Revista Esboço* ISSN:1414-722, eISSN: 2175-7976. Nº19:187-198. [consult. 2017-12-28] Disponível em URL: <http://www.repositorio.uff.br/jspui/bitstream/1/117/1/Knauss%2C%20Paulo-Os%20sentidos%20da%20arte%20estrangeira.pdf>
- Leite, José Roberto Teixeira (2003) *José Pancetti 1902-1958: marinheiro, pintor, poeta*. São Paulo: Pinakothke. ISBN:9788571910195.
- Leite, José Roberto Teixeira (1979) *Pancetti: pintor marinheiro*. Rio de Janeiro: Fundação Conquista. sem ISBN.
- Macedo, Fabio de (2010) "Recursos y Procedimientos en la Formación de la Dicción Pictórica de José Pancetti." 19&20 ISSN: 1981-030x Vol. V (3) [consult. 2017-12-28] Disponível em URL: <<http://www.dezenovevinte.net/obras/pancetti.htm>>.
- Milliet, Sergio (1940) "A exposição de pintura francesa." *Revista do Arquivo Municipal*. ISSN: 0034-9216. Ano VI, Vol. LXX: 5-43.
- Ministério da Educação (junho/julho 1940) *Exposição de Pintura Francesa — séculos XIX e XX*. [catálogo da exposição]. Rio de Janeiro: Ministério Educação / Museu de Belas Artes.
- Navarro, Rubem (1940) "A exposição de pintura francesa" *Revista do Brasil*. Sem ISSN. Nº 26.
- Williams, Daryle (2001) *Culture wars in Brazil: the first Vargas Regime, 1930-1945*. London: Duke University Press. ISBN: 9780822327080.

# Construção imagética em Eustáquio Neves: perpassamentos procedimentais em torno da fotografia e outros campos artísticos

*Imagery construction in Eustáquio Neves:  
procedures passages around photography and  
other artistic fields*

**MARCOS RIZOLLI\***  
**& JOSÉ MARCOS CAVALCANTI DE CARVALHO\*\***

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

\*Brasil, Artista Visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM); Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura. Rua da Consolação, 930, prédio 25, térreo Bairro: Consolação CEP: 01302-907 São Paulo — SP — Brasil. E-mail: marcos.rizolli@mackenzie.br

\*\*Brasil, Fotógrafo, designer gráfico, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará; Faculdade de Artes Visuais; Curso de Licenciatura em Artes Visuais. Avenida dos Ipês, s/n, Cidade Universitária, Loteamento Cidade Jardim | Marabá/PA — Brasil. E-mail: zemarqs@yahoo.com.br



**Resumo:** O artista-fotógrafo brasileiro Eustáquio Neves, que vive e trabalha em Diamantina, no interior de Minas Gerais, vem definindo um percurso expressivo que suscita importantes discussões sobre o lugar da fotografia no contemporâneo. Graduado em Química, soube construir um sistema de imagens que propõe perpassamentos procedimentais em torno da fotografia com outros campos artísticos — notadamente, desenho e gravura. Tecnicamente dialoga com os primórdios da fotografia para elaborar surpreendentes visualidades.

**Palavras chave:** fotografia / perpassamentos procedimentais / Eustáquio Neves.

**Abstract:** *The Brazilian artist-photographer Eustáquio Neves, who lives and works in Diamantina, the small town of Minas Gerais state, has been defining an expressive path that raises important discussions about the place of the photography in the contemporary. Graduated in Chemistry, he was able to construct a system of the image that proposes procedures passages around photography with other artistic fields — notably, drawing and engraving. Technically it dialogues with the beginnings of the photography to elaborate surprising visualities.*

**Keywords:** *photography / procedures passages / Eustáquio Neves.*

## Introdução

Eustáquio Neves é um artista-fotógrafo brasileiro que parece ter tomado para si a missão poética de redimensionar a linguagem fotográfica ao adotar em seu processo de trabalho recortes e montagens de diferentes imagens — construídas de modo a contrariar a lógica mecânica do aparelho. Concebe um novo negativo, geralmente, definido por camadas sobrepostas sobre uma base de acetato, sendo que em alguns trabalhos as imagens são concebidas na própria base do ampliador, a partir de um guia interior que projeta inusitadas relações formais e compositivas.

Neves, embora tenha uma relação primordial com a câmera fotográfica, interfere, ainda, na cópia acrescentando outras materialidades no decorrer do processo; desta forma adota uma pesquisa processual ativa em relação ao fazer — promovendo, assim, originais únicos.

Sua produção, sempre fundamentada nos processos e técnicas desenvolvidas pela fotografia tipicamente artesanal, traz uma série de elementos formais diversos a esta, advindos de outras modalidades artísticas: a gráfica e a pictórica. O artista faz uso de aplicações de pigmentos, deteriorações controladas da base do acetato, raspagem e sobreposição de grafias diversas sobre as imagens buscando uma diferenciação da produção entre o dispositivo e a linguagem num sentido de desvirtuamento daquilo que seria a potência do aparelho fotográfico — devidamente explicitada na notável série *Boa Aparência*, de 2005.

## 1. Perpassamentos... em torno da fotografia

Nascido José Eustáquio Neves de Paula, em 1955, em Juatuba, Minas Gerais — Brasil, embora em sua juventude tenha obtido a graduação em Química pela Escola Politécnica de Minas Gerais, tornou-se um fotógrafo e videoartista autodidata, optando por viver longe dos grandes centros culturais do país: vive e trabalha em Diamantina — MG.

A partir de 1989, começou a pesquisar e desenvolver técnicas alternativas e multidisciplinares, manipulando negativos e cópias. Assim, o artista inicia uma incessante pesquisa procedimental em torno na fotografia — reafirmada na série *Boa Aparência*. A figura humana ocupa, então, sua atenção expressiva (Figura 1). Contudo, reconhece intervenções.

A série *Boa Aparência*, entre outras linhas de interesse, aborda temáticas relativas à identidade e à memória da cultura afrodescendente com trabalhos de recorte social e crítico. Seu trabalho vem sendo amplamente divulgado em várias mostras no Brasil, exterior e tem recebido prêmios e consagração de público e crítica.

A reordenação das características da fotografia proporciona uma ressignificação das imagens técnicas de ordem fixa, procurando dimensioná-las nos perpassamentos com outras materialidades artísticas — em transitoriedades, contaminações, e hibridizações do campo fotográfico, procedimentos tipicamente contemporâneos.

Assim, a obra de Eustáquio Neves permite uma ampla possibilidade ao pesquisador-artista quanto aos procedimentos, técnicas e fazeres no desenvolvimento de uma obra madura, questionadora e instigante — e acima de tudo contemporânea:

*...para dar à sua fotografia um caráter de seriedade, arrancá-la da sua banalidade imposta pelas facilidades técnicas, era preciso adquirir um conhecimento estético-teórico que fosse além daquele prazer que tinha ao realizar cada trabalho fotográfico... Esse questionamento já apontava para sua intenção de abandonar a fotografia de resultado mais imediato, para produzir uma imagem mais provocativa e mais próxima daquele desejo de fazer fotografia. Ou seja, ir além do resultado objetivo e através dele fazer emergir uma imagem que fosse perturbadora e, ao mesmo tempo, fotográfica (Fernandes Junior, 2002:229).*

Eustáquio, através de seus perpassamentos procedimentais, assume a aventura dos materiais combinados: fotografia, processos químicos fotográficos, deposição de pigmentos, uso de camadas pictóricas, construção de negativos, aplicação de textos caligráficos e tipográficos, utilização controlada de ácidos, degradação da pelicular do negativo fotográfico. Com diversificados



**Figura 1** · Eustáquio Neves. Série *Boa Aparência*, 2005, técnica mista. Fonte: Acervo do Artista.

procedimentos, subverte o grânulo analógico... com processos de colagem e fotocopiagem; subverte o pixel digital... com comandos *control C*, *control V*.

O artista interfere na cópia, a ela acrescentando outras materialidades; dessa forma, promove uma reordenação da imagem por um procedimento de pesquisa em relação ao fazer e em torno da unicidade da cópia. Ele trabalha a linguagem fotográfica, nesse ponto, fora dos aparelhos; sua relação de trabalho, embora tenha uma relação primordial com o aparelho fotográfico, repousa apenas na sua articulação com os procedimentos adotados em relação à cópia, que mudará toda a ordenação e construção criativa.

O trabalho do artista consiste numa elaborada metodologia procedimental e sistemática de exploração das possibilidades das hibridizações da imagem, tanto no universo analógico quanto no universo digital, ampliando as potencialidades do meio numa linguagem que permeia outros espaços e outras visualidades, sempre ligadas à imagem fotográfica.

A metodologia do artista permite múltiplos e interessantes desdobramentos visuais por intermédio de virtualizações artístico-tecnológicas tanto em relação à elaboração de linguagem quanto à construção de significados expressivos.

## 2. Perpassamentos... em torno da fotografia e outros campos artísticos

Em favor de sua expressividade, Eustáquio Neves trabalha na interface colaborativa entre procedimentos analógicos e digitais — sem perder de vista que a palavra fotografia “é composta por dois termos de origem grega, que significam, originalmente, luz (foto) e escrita (grafia)” (Shimoda, 2009:17).

No campo da fotografia analógica, o artista investe nos procedimentos de foto-sensibilização e de oxidação dos sais de prata impregnados na superfície da película fílmica. No campo da fotografia digital, o artista trabalha sobre a sistematização da imagem, investindo em sua dimensão física.

Impregnado de seus perpassamentos procedimentais, que transitam entre o analógico e o digital, Eustáquio se apresenta preocupado com a construção imagética que o leve à elaboração do discurso formativo da imagem — em expressão contemporânea.

Parte, então, das próprias experiências fotográficas para discorrer acerca de sensibilidades que somente a linguagem da fotografia poderia lhe conferir. Bem assim: argumenta por meio “do discurso da relação sobre fotografia e as relações de efemeridade e perpetuação do registro fotográfico” (Kossoy, 2007); analisa as possibilidades de investigação da fotografia; discorre “sobre a importância da fotografia (...) na codificação da linguagem e das suas relações como o texto e o discurso científico em relação à imagem técnica” (Flusser, 1999).

As imagens fotográficas, então, nascem de processos combinados, em que perpassamentos procedimentais trazem referências de diversificados códigos de comunicação e expressão: textos (caligrafias e tipografias), desenho (linhas e texturas), pintura (manchas e campos de cor), gravuras (incisões e raspagens). Desse modo, define a intrínseca relação entre o analógico e o digital (Figura 2 e Figura 3). Na Série *Boa Aparência* Eustáquio define imagens complexas, carregadas de significados que percorrem seu cotidiano, sua religiosidade, sua inventividade procedimental e expressiva.

Assim, imagetiza com a luz — química e física. Afinal, uma das necessidades primordiais dos fotógrafos é o domínio da luz, sendo o entendimento da articulação desta o elemento fundamental da sua prática.

Eustáquio Neves articula conceitualmente a luz de duas maneiras distintas, uma mental e outra instrumental. A primeira é evidenciada na elaboração esquemática da iluminação que é realizada conceitualmente antes do processo da execução da foto e da distribuição da iluminação. A segunda diz respeito à efetivação da vontade e das possibilidades do fotógrafo, levando-se em conta o seu repertório e os aparatos técnicos disponíveis para o registro da cena.

*Elas* [imagens técnicas] são dificilmente decifráveis pela razão curiosa de que aparentemente não necessitam ser decifradas. Aparentemente, o significado das imagens técnicas se imprime de forma automática sobre as superfícies, como se fossem impressões digitais onde o significado (o dedo) é a causa, e a imagem (o impresso) é o efeito (Flusser, 2002:13-4).

A elaboração mental liberta o fotógrafo do programa, embora trabalhe com as possibilidades do aparelho. Ele encontra a liberdade criativa nos referenciais que não estão dentro do dispositivo — suas experiências, suas observações, suas percepções. Suas imagens são o resultado de particularidades que perpassam a ciência do aparelho e a sensibilidade do artista-fotógrafo (Figura 4).

Como em todos os projetos fotográficos elaborados por Eustáquio Neves, a intenção da Série *Boa Aparência* teve como princípio seguir a efetivação de uma fotografia não restrita ao aparelho — através de perpassamentos procedimentais, percebidos no decorrer da formalização conceitual e técnica.

As manipulações elaboradas por demonstram o quanto a fotografia pode desenvolver um papel potencializado na forma como age sobre a imagem.

Na fotografia, a informação está na superfície e pode ser reproduzida noutras superfícies. A distribuição da fotografia ilustra, pois, a decadência do conceito de propriedade. Já não tem o poder quem possui, mas sim quem programa informações e as distribui. A comparação da fotografia com outras modalidades



**Figura 2** · Eustáquio Neves. Série *Boa Aparência*, 2005. Fonte: Acervo do Artista.



**Figura 3** · Eustáquio Neves. Série *Boa Aparência*, 2005. Fonte: Acervo do Artista.



**Figura 4** · Eustáquio Neves. Série *Boa Aparência*, 2005. Fonte: Acervo do Artista.

artísticas impõe repensar valores econômicos, políticos, éticos, estéticos e epistemológicos do passado.

### Conclusão

Assim sendo, a partir da regularidade expressiva da Série *Boa Aparência*, a fotografia propicia o discurso da irregularidade, do ruído e do acaso na construção da representação figural.

As fotografias de Eustáquio Neves são imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies visuais. Decifrá-las é descobrir o que os conceitos significam. Isto é complexo porque na fotografia amalgamam-se duas intenções codificadoras: a do fotógrafo e a do aparelho — o analógico e o digital. O fotógrafo-artista visa eternizar suas percepções por intermédio das imagens que cria; o aparelho cumpre a programação técnico-tecnológica. Homem e máquina revelam a sociedade contemporânea em espaço e tempo, se apropriando da potência fotográfica — em inexorável processo de aperfeiçoamento.

A fotografia é, senão, uma mensagem que articula ambas as intenções codificadoras. Enquanto não existir crítica fotográfica que revele essa ambiguidade do código fotográfico, a intenção do aparelho prevalecerá sobre a intenção humana.

### Referências

- Fernandes Junior, Rubens (2002). *A fotografia expandida*. Tese de Doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Flusser, Vilém (1999) *Ensaio sobre a fotografia*. Lisboa: Relógio D'água. ISBN 978-972-70-8513-2
- Flusser, Vilém (2002) *Filosofia da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: relume Dumará. ISBN 978-856-25-4095-0
- Kossoy, Boris. (2007) *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial. ISBN 978-85-7480-336-4
- Shimoda, Flávio (2009) *Fotografia*. Campinas: Alínea. ISBN 978-85-7516-320-7



# Amelia Toledo, livre substância

*Amelia Toledo, free substance*

REGINA LARA SILVEIRA MELLO\* & ROGÉRIO PEREIRA DOS SANTOS\*\*

Artigo completo submetido a 2 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

\*Brasil, artista visual, professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPG-EAHC). Rua da Consolação, 930, prédio 25, térreo, Bairro: Consolação CEP: 01302-907, São Paulo — SP — Brasil. E-mail: reginalara.arte@gmail.com

\*\*Brasil, dramaturgo, roteirista, cenógrafo e artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura. Rua da Consolação, 930, prédio 25, térreo, Bairro: Consolação CEP: 01302-907, São Paulo — SP — Brasil. E-mail: gerodesign@gmail.com

**Resumo:** O artigo faz uma reflexão sobre a exposição retrospectiva *Lembrei que Esqueci*, dedicada a Amelia Toledo, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) em São Paulo, que traz de forma emblemática a produção de uma das mais influentes artistas brasileiras na pesquisa do espaço escultórico. Com a curadoria de Marcus de Lontra Costa e com a participação atuante da própria artista em seus últimos meses de vida, *Lembrei que Esqueci* confere ao espectador uma passagem sem volta ao universo sensível de Amelia Toledo.

**Palavras chave:** Amelia Toledo / arte contemporânea / escultura.

**Abstract:** *The article reflects about the retrospective exhibition I Remembered That I Forgot (Lembrei que Esqueci), dedicated to Amelia Toledo, at Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) in São Paulo, which brings the emblematic production of one of the most influential Brazilian artists with a multifaceted practice, spanning sculpture and installation. With the curatorship by Marcus de Lontra Costa and the active participation of the artist herself in her last months of life, I Remembered That I Forgot give us an example about the sensitive universe of Toledo.*

**Keywords:** *Amelia Toledo / contemporary art / sculpture.*

## Introdução

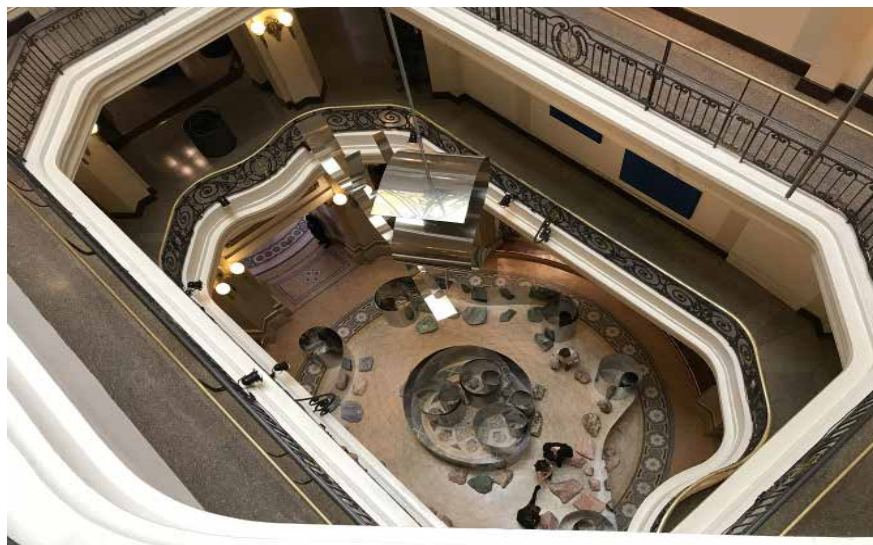
A obra de Amélia Toledo reside num lugar singular na arte contemporânea brasileira onde arte e vida de confundem e tecem uma urdidura peculiar. É o lugar da memória e da transcendência onde as escolhas poéticas da artista podem ir além da simples relação matérica. Desde a entrada, o título da exposição já dá sinais do que o espectador irá encontrar: *Lembrei que Esqueci*. O lugar de um tempo mítico onde os sentidos ainda não estão adormecidos. A pedra é uma pedra e exibe-se em sua natureza petrificada, evoca um mundo tátil, impõe seu peso. O metal, forjado e polido, é ainda metal, revela-se sua aura luminosa, expõe o observador que se vê refletido e participa da obra.

Toda esta cosmologia da natureza, e seus elementos brutos ou manipulados, fala de um ato de coletar, descobrir, desvendar, exibir e talvez esquecer. O ciclo proposto por Amélia Toledo é o da própria existência, uma “situação tendendo ao infinito”, como sugere o título de uma de suas obras. O destino de *Lembrei que Esqueci* poderia ser o próprio caminho num sentido amplo e, para usar os mesmos elementos sensíveis de Amélia Toledo, como um rio. Eles, destino e rio, estão em toda parte, fluem. São foz e nascente ao mesmo tempo e no seu tempo. Em seus murmúrios de rio e suas vicissitudes de destino revelam algo tão próprio da arte contemporânea: o espetáculo de estar no mundo, sem, contudo, esquecer-se da experiência coletiva, por vezes lúdica, afetiva, por vezes política e reflexiva. Em Amélia Toledo, a poética é a poética da libertação.

### 1. Dentro da espiral de pedras

*Lembrei que Esqueci* ocupa o espaço de quatro patamares mais o térreo e o subsolo no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), de 12 de outubro a 8 de janeiro de 2018, um edifício situado no chamado centro antigo da cidade de São Paulo. Lugar onde outrora funcionou a agência central do primeiro banco no Brasil e adquire hoje novas funções, como diz Milton Santos: “a produção do espaço é resultado da ação dos homens agindo sobre o próprio espaço” (Santos, 2017:70). A verticalidade acentuada do lugar sugere o assentamento de camadas de significados que variam no tempo, num palimpsesto da memória onde Amélia Toledo insere suas obras.

As obras que se apresentam como caminho de acesso para a exposição no *hall* de entrada do edifício criam um terreno pedregoso, construído de grandes rochas, pedras roladas e lâminas de metal e, no entanto, penetrável, acessível, poroso. É um portal para o universo de Amélia Toledo e pelo qual todo espectador terá de adentrar. Este terreno mítico é constituído pelas obras *Ressurgências* (2001) e *Bambuí* (2005), obras de dimensões variadas,



**Figura 1** · Vista interna do Centro Cultural Banco do Brasil, de São Paulo, de onde se observa as obras de Amelia Toledo, *Bambuí*, 2005, no piso térreo, e Espaço *Elástico*, 1966, suspensa entre o vão do edifício.  
Fonte: própria.

mas que privilegiam a escala humana, criadas com grandes chapas de aço espelhado, pedras perfuradas, cristais de diferentes rochas — ora polidos, ora brutos como os existentes na natureza, entre outras peças feitas de seixos, ou pedras de rios, que nos falam do fenômeno da ressurgência: a subida das águas profundas dos oceanos para áreas menos submersas. Esta reaparição ou, talvez, renascimento, caracteriza a ressignificação da matéria pela potência da ação artística. Diante dessas obras, o espectador se vê refletido, numa operação mimética, pois sua própria imagem surge camuflada e distorcida pela floresta de pedras de Amelia Toledo. Ele é desafiado a tocar as rochas milenares, sentir suas texturas rugosas ou polidas, perceber seus veios coloridos, unir-se a elas... interagir. Toledo então esboça suas “utopias de proximidades”, como diz Nicolas Bourriaud, pois “a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais” (Bourriaud, 2011:13).

Os tesouros profundos de Amelia Toledo emergem como um sítio arqueológico, trazem à tona sua natureza ancestral e ainda assim atual, atuante. Ao espectador cabe desvendá-lo, relacionar-se, ver-se metamorfoseado em imagens na superfície das folhas de metal, reflexões de si mesmo que exigem um olhar mais atento, espectros fugidios em busca de seu próprio interior. As obras, como as imagens que se formam nas superfícies dos rios, promovem esta mediação. Dessa forma, o labirinto de Amelia Toledo, “por meio da ação dialética”, como afirma o curador Marcus de Lontra Costa em seu texto de abertura da exposição, traça um caminho para a “autonomia da forma”. No entanto, poderia-se dizer também que o labirinto de Toledo abre-se para um tempo e uma presença lírica, pois circunscrita em uma particular experiência criadora, e também épica, já que transformada em fruição estética e experiência simbólica para falar da própria condição humana em busca de transcendência.

*Ressurgências* e *Bambuí* criam o marco zero de *Lembrei que Esqueci*. A partir desse portal, o espectador que iniciou sua viagem pelo universo de Amelia Toledo encontrará terrenos ainda mais movediços, materializados no subsolo do Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo.

## 2. A caverna e seus dragões

Guardada por esculturas chamadas *Dragões Cantores* (2007) e a série *Impulsos* (1999), a instalação multimídia *Pedra Luz* (1999) de Amelia Toledo é um paradoxo frente ao mito da caverna de Platão. Inversamente proporcional à ideia do filósofo grego, *Pedra Luz* propõe a volta à caverna, não para alienar o espectador andarilho com imagens bruxuleantes da realidade exterior projetadas nas paredes platônicas, mas para, talvez, explicitar a essência da matéria e



**Figura 2** · Amelia Toledo, *Ressurgências*, 2001.  
Pedras perfuradas e chapa de aço inox espelhado.  
Fonte: própria.

**Figura 3** · Amelia Toledo, *BambuÍ*, 2005. Cristais  
de rocha e chapas de aço inox espelhado. Fonte: própria.

extrapolar seus limites dentro da lógica do desnudamento. Tais aspectos têm, na verdade, íntima relação com uma essência cósmica e também humana.

A obra *Pedra Luz* volta reinstalada no subsolo do edifício, num espaço onde se explicitam as portas extremamente fortes, revelando a função de cofre que exerceu em sua origem, quando guardava dinheiro em espécie, joias e pedras preciosas. É matéria viva e pura luz que transporta o espectador de dentro da caverna para expandir sua percepção do mundo ao redor. A estrutura silenciosa, convida estes viajantes curiosos a deitarem-se num colchão onde uma projeção em movimento pousa sobre seus corpos. A partir daí, espectadores e obra estão unidos pelo fluxo das imagens quase abstratas de pedras e cristais de rocha. Elas deslizam, fundem-se, sobrepõem-se, enquanto os viajantes observam esta fusão pelo reflexo de um grande espelho no teto. A imagem criada por *Pedra Luz* é múltipla em sua aparência mas carrega em si a unidade da matéria plástica, percebida diferentemente por cada espectador. É um mundo submerso, um abismo de homens e rochas, um salto para a exosfera e suas partículas sem gravidade, onde a epifania se funde à melancolia, como poderia dizer Jean Starobinski:

*O pensamento do espectador é voltado para o eterno por força do memento mori e da contrição. O olhar do melancólico fixa o insubstancial e o perecível: sua própria imagem refletida. O olhar do espectador, por sua vez, deve elevar-se na direção oposta* (Starobinski, 2014:47).

Ainda no subsolo, ao redor desta sala cofre, há um corredor circular onde Toledo recorre a seus monolitos para conduzir todo e qualquer espectador aos espaços dessa caverna poética. O corredor é demarcado por blocos de concreto, pedras perfuradas, talvez, pela ação dos ventos, e outros minérios de rocha parcialmente polidos. A artista cria seus blocos de concreto a partir da silhueta das próprias rochas, em vista superior, como projetada do chão. Surge aqui uma operação de deslocamento e suspensão. Processo quase idêntico se dá na criação da obra *Mina de Cor* (2006), onde seixos e quartzos são recolhidos da natureza e envolvidos por uma placa de aço espelhado. O fazer poético de Toledo parece ser impulsionado pela ideia do despertar, pela percepção além do racionalismo estético, por uma ontologia da arte.

### 3. Os cabelos da Medusa

Os anos 1960 foram determinantes para a concepção artística de Amelia Toledo. Um período em que a artista absorveu mais fortemente a ideia da construção com o olhar e desvendou a materialidade advinda das indústrias e do





**Figura 4** · Amelia Toledo, *Dragões Cantores*, 2007.

Pedras perfuradas sobre colunas de concreto.

Fonte: própria.

**Figura 5** · Amelia Toledo, *Impulsos*, 1999. Blocos

de pedras polidas ou parcialmente polidas sobre colunas de concreto. Fonte: própria.



**Figura 6** · Amelia Toledo, *Pedra Luz*, 1999.

Instalação multimídia. Fonte: própria.

**Figura 7** · Amelia Toledo, *Mina Cor*, 2006. Seixos, quartzos e chapa de aço inox espelhado. Fonte: própria.



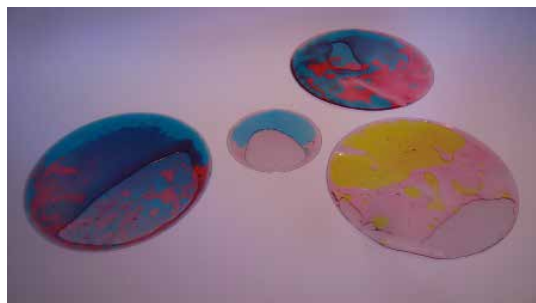
consumo. Plástico, pigmentos, sabão... não há limites para a experimentação poética-política empunhada pela artista. Subindo ao último andar o espectador encontra as obras *Medusa* (1967) e *Discos Tácteis* (1970). O humor como elemento desarticulador de resistências do público e o lúdico como estratégia de aproximação com o mundo sensível fazem das obras fortes indícios de uma subversão de paradigmas clássicos, sobretudo da pintura e da escultura, e de um provável flerte com o design e o Neoconcretismo brasileiro.

*Discos Tácteis*, desenvolvidos em PVC, água, óleo mineral e corantes, criam uma espécie de pintura cinética graças à pressão das mãos, as livres substâncias depositadas no recipiente plástico pairam à espera do início da ação do espectador mais curioso. A cada instante, novas formas pictóricas são criadas e quase imediatamente destruídas, como numa mandala, criada para em seguida ser apagada e novamente recriada. Tudo é impermanência dentro do receptáculo de Amelia Toledo. Esta dinâmica entre espectador e obra de arte proposta pelas criações de Toledo conduz, como diz Bourriaud, à “possibilidade de uma arte relacional” e “atesta uma inversão radical dos objetos estéticos, culturais e políticos” (Bourriaud, 2011:19-20).

Da mesma maneira, a obra *Medusa* propõe uma situação de constante mudança. O pedido impresso da parede do quarto andar do Centro Cultural Banco do Brasil diz «manusear com cuidado». Orientação quase impossível frente as inúmeras possibilidades de ação entre espectador e obra. Como não mergulhar nas possibilidades cinéticas dos fios da *Medusa*? Como não olhar fixamente para os efeitos cromáticos dessa obra que leva o nome de uma Górgona da mitologia grega?

Os cabelos de víboras da Medusa e seus movimentos serpenteantes são uma armadilha para os olhos, tal qual o deslizar sinuoso dos pigmentos coloridos precipitados em óleo mineral. Seria a *Medusa* um conceito de poder para os anos de Ditadura Militar no Brasil — movimento nacionalista marcado pela censura e perseguições políticas comandadas pelos governos militares que abrangeram os anos de 1964 a 1985 — presenciados por Amelia Toledo e impressos nas criações desses anos turbulentos? Um emaranhado envolvente para o espectador que ousa ir além do “cuidado” e permita-se adentrar aos domínios dessa Górgona contemporânea e fitá-la nos olhos?

Em muitos aspectos a *Medusa* de Toledo traz consigo elementos políticos. No entanto, o seu campo expandido ainda é o das artes visuais. A obra aproxima-se muito mais de uma desconstrução poética onde mito-conceito-imagem-linguagem-destruição-e-recriação se confundem. É a dialética própria da arte que absorve todas as contradições e dissonâncias para criar uma nova percepção.



**Figura 8** · Amelia Toledo, *Discos Tácteis*, 1970. Discos de PVC com água, óleo mineral e corantes. Fonte: própria.

**Figura 9** · Amelia Toledo, *Medusa*, 1967. Tubos de PVC com água, óleo mineral e corantes. Fonte: própria.

**Figura 10** · *Poço da Memória — Dedicado a Meu Pai*, 1973. Cilindro de fibra de vidro revestido internamente com chapa de aço inox espelhado, com um cilindro menor de acrílico onde lê-se a frase "lembrei que esqueci". Fonte: própria.

## Conclusão

Na exposição *Lembrei que Esqueci*, o fio de Ariadne desenrolado por Amelia Toledo desfaz-se para formar uma teia muito fina sobre seus próprios vestígios. Ele indica o caminho para uma verdade poética, numa operação construída dentro dos planos das lembranças e dos esquecimentos da artista, por registros mentais, marcações físicas e dilemas éticos. Um caminho, como nos ensina a lógica do fio de Ariadne, pelo qual se possa sempre regressar. Gaston Bachelard poderia chamar a esta trajetória de idas e vindas pela “imensidão íntima”:

*A contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que (...) coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito* (Bachelard, 2012: 189).

Assim, Amelia Toledo deixa seus vestígios à mostra para finalmente, como foi dito no início deste artigo, tender ao infinito. No entanto, tais vestígios podem talvez passar despercebidos aos olhos dos espectadores da exposição. Entre eles está o *Poço da Memória* (1973), obra de pequenas dimensões e grande potência poética: um cilindro de fibra de vidro revestido internamente com uma chapa de aço espelhado que, por sua vez, envolve um pequeno cilindro de acrílico, onde lê-se a inscrição “lembrei que esqueci”, a qual surge também refletida na folha de aço. A obra ainda traz o subtítulo *Dedicado a Meu Pai*.

A artista, dessa forma, expõe seus tesouros guardados na memória, para que, uma vez registrados, desvendados, possa ela também esquecer, mirar o poço da memória e seguir pelo labirinto. Como disse Giulio Carlo Argan: “o melhor objeto que o homem pode produzir é aquele que contém (...) uma concepção total do mundo” (Argan, 1992: 18). Cabe apenas ao espectador mais corajoso soltar-se do seguro fio da tessitura expositiva do Centro Cultural Banco do Brasil e lançar-se na aventura da criação poética de Amelia Toledo.

## Referências

- |   |  |
|---|--|
| Argan, Giulio Carlo (1992). <i>Arte Moderna</i> . São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 978-85-716-4251-5. | ISBN: 978-85-99102-97-8.   |
| Bachelard, Gaston (2012). <i>A Poética do Espaço</i> . São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-336-2419-1.  | Santos, Milton (2017). <i>A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção</i> . 4ªed. São Paulo: EDUSP. ISBN: 978-85-3140-713-0. |
| Bourriaud, Nicolas (2011). <i>Estética Relacional</i> . São Paulo: Martins Fontes.                          | Starobinski, Jean (2014). <i>A Melancolia Diante do Espelho</i> . São Paulo: Editora 34. ISBN: 978-85-7326-552-1.                      |

# Corpo-Limite: relações de pertencimento "lugar/espço" a partir das obras de Ana Mendieta e Brígida Baltar

*Body-Limit: relations of belonging "place / space" from the works of Ana Mendieta and Brígida Baltar*

LARISSA CAMNEV\*

Artigo completo submetido a 04 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Programa Interdisciplinar em Linguagens, Mídia e Arte, Centro de Linguagem e Comunicação. Campus I — Rodovia Dom Pedro I — km 136 — Parque das Universidades, Campinas — SP, 13086-900, Brasil. E-mail: larissa.camnev@gmail.com

**Resumo:** O artigo constrói uma análise em torno das questões sobre o corpo-limite, tendo como foco as obras "Silhuetas" (1973/1980) de Ana Mendieta e "Abrigo" (1996) de Brígida Baltar. Pretende-se evocar o momento paradoxal em que as obras se aproximam e se afastam ("zigue-zague") e como as artistas lidam com o espaço, articulando com a questão: "fazer parte de um lugar", provocação provida de limites em espaços distintos: externo (natureza) / interno (casa).

**Palavras chave:** Corpo / espaço / lugar / limite / pertencer.

**Abstract:** The article constructs an analysis around the questions about the body limit, focusing like works "Silhouettes" (1973/1980) of Ana Mendieta and "Abrigo" (1996) of Brígida Baltar. It is intended to evoke the paradoxical moment in which as works approach and move away (zigzag) and how as artists deal with space, articulating with the question: "to be part of a place", provocation from limits in distinct spaces: external (nature) / internal (home).

**Keywords:** Body / space / place / boundary / belong.

## Introdução: O Corpo-limite

Para explanar a ideia de “corpo-limite” evoca-se a fronteira do corpo como um contorno que marca, como aquele que concebe uma linha divisória entre dois espaços, um limite. Diretrizes tênues que articulam estados de presença e ausência. Traçados efetivos pertinentes nas obras da artista cubana Ana Mendieta e da brasileira Brígida Baltar que lidam de forma aparentemente dicotômica sobre o lugar. Esboçam, enfim, suas relações poéticas construindo o corpo-limite, seja na paisagem ou na casa.

As duas artistas apresentam seus corpos como primeiro território, sendo eles suportes manipuláveis e oscilantes que demarcam espaços. Pensar o corpo como autor intrínseco à prática artística é potencialidade dissecada por meio do conceito de “corpo-subjético” pelo ator-pesquisador Renato Ferracini:

*Corpo-subjético: corpo-em-arte, corpo integrado e vetorial em relação ao corpo com comportamento cotidiano. Nesse sentido, sugiro chamar esse corpo integrado expandido como corpo-em-arte, esse corpo inserido no Estado Cênico de corpo-subjético. Explico: ao ler uma obra de Derrida, chamada Enlouquecer o Subjético, essa imagem “corpo-subjético” me surgiu de uma maneira extremamente natural. Subjético seria, segundo Derrida, retomando uma suposta palavra inventada por Artaud, aquilo que está no espaço entre o sujeito, o subjetivo e o objeto, o objetivo. Não nem um nem outro, mas ocupa o espaço “entre”. Outra questão é que essa palavra subjético pode, por semelhança, ser aproximada da palavra projético, o que nos leva à imagem de projeção, para fora, um projético que, lançado para fora, atinge o outro e, como ficará mais claro adiante, também se auto atinge. Essa aproximação pode ser realizada já que “subjético” é uma palavra intraduzível, pois, como foi supostamente inventada por Artaud, não existe tradução possível em outras línguas. (Ferracini, 2007:111).*

Ferracini ao mencionar o filósofo Derrida, aproxima conceitos criando um termo híbrido, sugerindo um espaço “entre” e completa seu argumento trazendo a palavra “subjético” assemelhada a palavra “projético”, no âmbito de ser intermediário como aquele que toca, que afeta o outro.

Ana e Brígida lançam e projetam seus corpos nos lugares, sendo ambos atuantes e mediadores, fronteira entre duas áreas. Vive-se no limite, em que o corpo é o meio entre o eu e o espaço: “O corpo é esse presente contínuo que vibra e vive, apalpa o mundo para ser e é entrelaçado aos lugares.” (Chaveiro, 2012: 263). O filósofo francês Gilles Deleuze frisa em seu abecedário que território implica em movimento, com ênfase no ato de partir. Leva-se em conta que ao começar essa ação inicia-se o processo de constituir um outro espaço:

*O território só vale em relação a um movimento, através do qual se sai dele. [...] A noção com pretensão nova é que não há território sem um vetor de saída do território e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte. (Deleuze, 1988-89: 5).*

Mendieta e Baltar desterritorializaram para reterritorializar e compor junto ao espaço, gerando um outro lugar que é simultaneamente: espaço e corpo.

É na ação que o corpo realiza que se transforma espaço em lugar. As ações realizadas se dão através das vivências, das experiências, desse toque na superfície-pele do mundo. São relações entrelaçadas, entre tempo-espaco-vivência-experiência-lugar em que as vivências/experiências deixam resquícios, atestam a existência, um estado anterior de presença em um fluxo de tempo. Aproxima-se de Deleuze e Guattari para ponderar sobre o vínculo entre matéria e tempo: "Mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, na eternidade que coexiste com esta curta duração" (Deleuze & Guattari, 1992:216).

As duas artistas afirmam seus corpos como matérias do espaço através do uso de si mesmas como molde para delinear o corpo no espaço, concebendo vãos transitórios. Esses buracos, covas produzidos por Mendieta e Baltar constataam por meio de um contorno corporal uma presença prévia. É na ausência que se contempla a presença.

### **O corpo-limite em Ana Mendieta**

A artista cubana Ana Mendieta (1948/1985) compõe a série "Silhuetas" durante sete anos (1973/1980), fazendo deste seu trabalho mais longo, manipulado em tempos diferentes. A série apresenta silhuetas femininas em uma conversa íntima entre o côncavo e o convexo, o cheio e o vazio, dispondo como matéria prima a natureza em uma tentativa de restabelecer uma conexão maternal, com o útero da terra. Esse lugar vago, cavado no barro, na areia, na grama, pressupunha um movimento de alternância e de pausa. As silhuetas conseguiam ser estáticas, mas mutáveis por terem como suporte algo em constante mudança, explicitando um estado de conversão. A composição corpo-natureza é o acoplamento de dois elementos, unidos pela ânsia do corpo se inserir, pertencer a algum lugar (Figura 1 e Figura 2). Para Mendieta esse dispositivo talvez seja a possibilidade de restabelecer o vínculo perdido com sua terra natal; afirmava a artista:

*Sinto-me tomada pela sensação de ter sido arrancada do útero (a natureza). A arte é a forma pela qual restabeleço minhas ligações com o universo. É um retorno à origem maternal. (Mendieta apud Barreras Del Río, 1987:31).*

São resquícios provindos de sua própria história, a qual relata ter sido obrigada a abandonar sua pátria por motivos alheios a sua vontade.

Na série produzem-se vários grupos e subgrupos de imagens, iniciando com a “Imagem de Yagul” (Figura 3) em que Mendieta expõe-se deitada em uma tumba com seu corpo coberto de flores brancas. “Silhuetas” é processual, tem seu próprio fluxo de tempo, tanto para o registro (fotografias e vídeos) quanto ao embate de lugares em que se realiza as ações. Ao término deste ciclo interrompido, a silhueta de “Black Venus” executada em Iowa traz consigo potencialidades de criação quanto à tridimensionalidade, desta vez apresenta-se uma silhueta moldada na terra preenchida por pólvora que posteriormente é incendiada.

A expressividade das silhuetas se dá pela mobilidade desse corpo transeunte que se desloca para vários territórios, que se estende e viaja para outras significâncias de pertencimento. É um mecanismo de procura, no qual questiona onde se inicia um e onde termina o outro: “E já que não pode existir corpo sem lugar e sem os seus atributos — e já que não há vida humana sem fluxo, movimento, relações -, a essência do corpo e do lugar está no devir” (Chaveiro, 2012:251).

Ambos estão incrustados perfazendo deste um conjunto único, de uma vivência reclusa e íntima com um lugar em contato estreito com a natureza.

### **O corpo-limite de Brígida Baltar**

A artista brasileira Brígida Baltar (1959), por aproximados dez anos produziu diversas ações no interior de sua casa-ateliê, registrados em fotografias e vídeos. Um dos trabalhos realizados nesse período foi “Abrigo” (Figura 4) em que abriu uma fenda na parede de sua casa com a forma de seu próprio corpo, uma silhueta em meio aos tijolos, um vazio vestível, com possibilidade de adentrar e sair, mas com a ressalva de que quando se estivesse dentro permanecia-se em uma determinada posição estática.

Neste contorno delimita-se casa-corpo, essa diferença em que se constituía uma homogeneidade num mesmo plano. Para a casa ser completa existe a necessidade do corpo da artista, esse encaixe pensado previamente traz a tona questões sobre o habitar, sobre ser parte integrante de um lugar a ponto de que na sua ausência resta o nada.

Brígida Baltar descarna a casa, retira material escondido por uma parede branca (Figura 4). Na série vê-se o processo, primeiro ela marca o contorno do corpo na parede, em seguida escava e por fim finaliza com o buraco de sua silhueta. Descobrir todas as camadas do que se é constituído, é sair da



**Figura 1** · Ana Mendieta, *Sem título* (Série Silhuetas), 1976. Detalhe. (Slide em cores, 35 mm), México. Fonte: Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972 — 1985. Org., Olga Vizo, p. 35.

**Figura 2** · Ana Mendieta, *Sem título* (Série Silhuetas), 1976. Detalhe. (Slide em cores, 35 mm), México. Fonte: Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972 — 1985. Org., Olga Vizo, p. 205.





**Figura 3** · Ana Mendieta, *Imagen de Yagul*, 1973.  
Fotografia em Cores, México. Fonte: Ana Mendieta:  
Earth Body, Sculpture and Performance 1972 — 1985.  
Org., Olga Vizo, p. 205.

**Figura 4** · Brígida Baltar, *Abrigo*, 1996. Foto-ação,  
projeção de slides. Fonte: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/34/portfolio-gnr-bri-gida-baltar-web.pdf>

superficialidade de uma parede branca, é adentrar em sua estrutura. Brígida penetra as camadas de tijolos, cimento, em um sistema invasivo almejando pertencer, ser parede, fazer parte da sustentação, da base daquilo que a abriga.

### Conclusão: Zigue-zague

Na tentativa de aproximar e de afastar as obras "Silhuetas" (1973/1980) de Ana Mendieta e "Abrigo" (1996) de Brígida Baltar adotou-se a ideia de movimento. Não um movimento qualquer, mas uma expressão que sugere movimentação alternada que se protuber e se retrai, o "zigue-zague". A apropriação desse termo para refletir sobre o trabalho das artistas desenvolveu-se em função de sua peculiar geométricidade, organizada em uma sequência que se subside.

Analisando o conceito de zigue-zague, Deleuze (1988-89) relaciona-o a: "movimento, ao som exprimido por uma mosca e ao Big-Bang". Alude-se esse padrão geométrico constituído por dois potenciais que se diferem, a um processo de manifestação criadora que perdura:

*O ZZZZ da mosca, o ziguezague da mosca. O Z é o ziguezague.[...] É o movimento... a mosca... O que é isso? Talvez seja o movimento elementar, o movimento que presidiu a criação do mundo. [...] Para mim, o ziguezague lembra o que dizíamos sobre universais e singularidades. A questão é como relacionar as singularidades díspares ou relacionar os potenciais. (Deleuze, 1988-89: 5).*

O Z não se limita a um começo ou a fim, é uma criação que persiste em se organizar em um segmento contínuo, sem avesso ou direito, assim como o zigue-zague. Relacionar as obras das artistas é um exercício incessante de estabelecer semelhanças e desvios em uma movimentação variante. No momento em que se começa a ter algum material no distanciamento das obras, tornam a se aproximar, nesse movimento intermitente.

Em uma linha cronológica, há por certo uma grande influência de Ana Mendieta como uma referência histórica com vários desdobramentos na arte que foi e é relevante para outros artistas, como provavelmente foi para Brígida Baltar.

Ambas se apoiaram na fotografia e no vídeo como suporte para estimular a memória de ações performáticas e percebiam que esses suportes não davam conta das ações em si, transbordavam questões em aberto. A própria Brígida Baltar nomeia suas ações de foto-ação, por intuir que seguia algo além do registro. A pesquisadora e professora de História da Arte, Estética e Teoria do Teatro e Estudos da Performance, Ana Bernstein reflete sobre o trabalho de Ana Mendieta enfatizando a fotografia e o vídeo como mediadores de experimentação:

*Penso aqui no trabalho de Ana Mendieta, cuja obra consiste, em sua maioria, de vídeos e fotografias de suas interações solidárias com a natureza. Suas silhuetas, realizadas sem a presença de um público, são experienciadas principalmente por meio das fotografias criadas pela própria artista, que as considera como parte integral do processo. A fotografia e/ou o vídeo é, assim o meio pelo qual o público experimenta a performance e não simplesmente um registro. Considerados como registro, documentação da performance, a fotografia e o vídeo não passariam de traços, suplementos ou indícios de um evento irremediavelmente perdido no passado. Mas estes documentos tornam-se vivos constituem-se como performances quando interrogados, ativados pelo público. (Bernstein, 2015: 127-8).*

A intensidade das silhuetas fluíu de forma diferente para cada artista. Mendieta explanou e aplicou as silhuetas em diversos lugares, sem prever um fim para a série, em um processo constante, diferentemente de Baltar que produziu a série “Abrigo” em um período artístico em que a mesma explorava todas as potencialidades da sua casa-ateliê. É a mesma questão: pertencimento, mas abordada por perspectivas e proposições diferentes, sob olhares diferentes, em tempos diferentes.

As duas artistas têm traços autobiográficos incrustados em seus trabalhos: artista e trabalho em um único plano. Apesar de apresentarem contextualizações diferentes, ambas conseguem ter um ponto de contato: o desejo de pertencimento.

Uma artista trabalha com o interno, a casa, aquela que abriga, ampara e resalta um lugar no mundo e na psique. A outra artista molda um lugar no exterior, lidando diretamente com a matéria de construção desse lugar-corpo. São as várias relações que se desdobram sobre o pertencimento e o estabelecimento de uma conexão com um espaço, a ponto deste se tornar “lugar” e de se constituir como parte dele.

## Referências

- Barreras del Río, Petra. (1987). “Ana Mendieta, An Historical Overview.” In: *Ana Mendieta Retrospective*. Nova Iorque: New Museum.
- Bernstein, Ana (2015). “Francesca Woodman: Fotografia e Performatividade.” In: Chiara, Ana; Santos, Marcelo; Vasconcellos, Eliane. *Corpos Diversos: imagens do corpo nas artes, na literatura e no arquivo*. Rio de Janeiro: Ed Uerj. ISBN: 978-85-7511-372-1.
- Chaveiro, Eguimar Felício (2012). “Corporeidade e Lugar: elos da produção da existência.” In: Mandarola JR; Holzer, W; Oliveira, L. (2012). *Qual o lugar do espaço?: geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva. ISBN: 85-7359-348-2.
- Deleuze, Gilles (1988-89). *O abecedário de Gilles Deleuze*. Transcrição de entrevista realizada por Claire Parnet, direção de Pierre-André Boutang. [Consult. 2017-11-18]. Disponível em URL: <<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>>
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1992). *O que é a Filosofia?*. São Paulo: editora 34. ISBN: 85-85490-02-0.
- Ferracini, Renato (2007). *O corpo-subjétil e as microperecepções: um espaço-tempo elementar*. Brasília: Capes. ISBN 978-85-89698-12-2.

# Mail Art: a resposta através do serviço postal de 38 artistas no tempo da comunicação electrónica

*Mail Art: the response through the postal service of 38 artists in the time of electronic communication*

ALICE GEIRINHAS\*

Artigo completo submetido a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

\*Portugal, artista visual e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologias, Departamento de Arquitetura. R. Colégio Novo, 3000-143 Coimbra, Portugal. E-mail: gخالice@gmail.com

**Resumo:** Esta comunicação pretende abordar a exposição coletiva Alice's Mail Art realizada na galeria Monumental em Lisboa de 16 de setembro a 28 de outubro de 2017. A partir do conceito de Mail Art dos anos 60 do século XX, foram convocados 38 artistas de várias áreas: artes plásticas, design, música, poesia, performance que refletissem sobre a Mail Art e que enviassem pelo correio uma obra, utilizando assim os meios de comunicação e de partilha da época.

**Palavras chave:** Mail Art / arte colaborativa / interdisciplinaridade / intermedia / Fluxus.

**Abstract:** This communication intends to analyse the collective exhibition Alice's Mail Art Through Mail Art concept, movement of the 60s in the 20 century, 38 artists from various areas: plastic arts, design, music, poetry and performance, were invited to reflect on the concept of Mail Art and sent a work in the postal service, using the communication and analogic medias of the 60s.

**Keywords:** Mail Art / collaborative art / interdisciplinarity / intermedia / Fluxus.

## Introdução

A Mail Art foi um dos media utilizados pelos artistas do Fluxus e pelos artistas do Nouveau Réalisme como meio de subversão da arte institucionalizada e novas formas de participação e de conexão ainda sem a world wide web (www), utilizando o meio de comunicação rápido e barato da época, o correio. Para os artistas do Fluxus, as experiências da Mail Art são um processo de escape, de fuga, ao sistema artístico vigente na época: galerias, museus, colecionadores, críticos e teóricos, criando e proporcionando aos artistas uma rede própria de comunicação artística, experimentalista e descomprometida com as regras do sistema do mercado da arte.

Para este projeto colaborativo, foi indicado aos artistas, como premissa, que tivessem um olhar humorístico e irónico sobre o mundo atual mas também experimentalista na resposta ao desafio, à semelhança do *playfulness* (Friedman, 1998) do Fluxus. A hipótese ou sugestão da abordagem sobre nada, fazia também parte da proposta.

O cruzamento de artistas de diversas áreas, pretendeu expandir o campo de ação e a transdisciplinaridade deste projeto e de aludir ainda ao conceito de intermedia de Dick Higgins, (Statement of Intermedia, 1966) do Fluxus, através da diversidade de respostas e como os artistas jogaram ou ironizaram sobre as regras do projeto.

Devido à utilização do correio como veículo e como medium, os artistas participantes vivem e trabalham em diversas cidades e países, o que permitiu uma escolha alargada de nomes sem os custos de produção associados a uma exposição coletiva desta dimensão.

## Breve mapeamento da Mail Art

(a autora utilizou o termo Correspondance em vez de Correspondence, por ser o preferido de Ray Johnson).

Os termos Mail Art e Correspondance Art surgiram no início dos anos 60 para designar as ações e experiências do artista americano Ray Johnson (1927-1995) Formado na icónica e experimentalista escola de artes Black Mountain College (Carolina do Norte, estados Unidos), Ray Johnson começa por enviar da sua casa de Nova Iorque via serviço postal, desenhos, colagens, artigos de jornal anotados, imagens e objetos encontrados (*object trouvé*) e envia para algumas pessoas do meio artístico, amigos e desconhecidos. Juntava ainda algumas instruções de interatividade, como acrescentar e reenviar. Esta rede de troca de correspondência iniciada por Ray evoluiu quando Ed Plunkett, artista e amigo de Ray Johnson dá nome a essa rede de experimentação artística e nasce



**Figura 1** · Vista geral da exposição *Alice's Mail Art*, Galeria Monumental, Lisboa, 2017. Fonte: própria.

**Figura 2** · Parede de envelopes. *Alice's Mail Art*, Galeria Monumental, Lisboa, 2017. Fonte: própria.

a The New York Correspondance Scholl (Friedman, 1995). Enquanto que a Mail Art é unidirecional, não implica interação ou resposta, a Correspondance Art requer interação e resposta entre os artistas (Friedman, 1995).

Uma ideia precursora e romântica sobre a Mail Art, é a história da Cleópatra que se enviou a si própria enrolada num tapete a Júlio César, como uma encomenda. O objetivo da Cleópatra não era certamente artístico, mas sim político. Mas o sentido de humor, o inesperado e o efeito surpresa associam-se aos pressupostos dos artistas dos anos 60. (Gotthardt & Alexxa, 2017).

Do ponto de vista da história da arte, as cartas de Van Gogh ao irmão Theo, extensas e decoradas com desenhos/esboços de novas pinturas, são também consideradas precursoras da Mail Art ou da Correspondance Art, uma vez que houve interação entre os irmãos. Sem o sentido de interação, as encomendas de George Grosz aos soldados alemães da 1ª guerra Mundial, são outro exemplo de Mail Art, antes do aparecimento do termo artístico. Satíricas e irónicas continham objetos inapropriados e inúteis numa guerra como camisas brancas passadas a ferro. Grosz enviou estes “care packets” enquanto o seu amigo Otto Dix combatia na frente, uma forma de protesto e de anti-guerra. Com o mesmo apontamento de *non-sense* Marcel Duchamp enviou quatro postais incompreensíveis a um vizinho *Rendezvous of Sunday, February 6, 1916*.

A série *I Got Up* (1968-79) de On Kawara consistiu num envio diário de postais turísticos à família, aos amigos, colegas, colecionadores. A escrita no verso do postal repetia sempre a mesma frase: *I Got Up* escrita em maiúsculas e letras de escantilhão, seguida da hora que acordou nesse dia. Mais recentemente a artista canadiana Moyra Davey, realizou a série *Skeletal Buddha* para a Documenta 14, Kassel 2017, composta de 112 fotografias impressas em papel, dobradas e enviadas durante um ano aos vários curadores da Documenta 14.

### Alice's Mail Art

A intermedialidade, a fusão de vários medias e o híbrido como resposta, sintetiza o conjunto das 38 obras de Mail Art.

A exposição constituiu-se em duas instalações (composições visuais) de parede, uma com os envelopes e materiais que os artistas utilizaram para enviar as peças pelo correio, outra com as obras em si.

Um grupo de artistas reagiu à proposta, devolvendo e utilizando o correio como medium. Eduardo Matos enviou num envelope A4 uma folha branca juntamente com uma folha de papel químico para que as marcas do processo do envio ficassem registadas na folha branca. *Me&martha express*, uma revista encomenda postal, sem materiais intermédios de proteção, e cuja abertura

era aleatória, dependendo a sua leitura de como se cortava a revista-objeto. António Olaio utilizou carimbou um envelope de correio azul, de janela, sendo o vazio perceptível através da sua transparência. A frase carimbada repetidamente a vermelho "Cleaning Up the Vacuum" remete para a série de fotografia performativa do artista nos anos oitenta, um jogo erótico entre o seu corpo e o objeto aspirador e para a exposição com o mesmo título na galeria Fernando Santos, Porto, 2017.

Jérémy Pajeanc enviou um envelope branco fechado, mas sentia-se pelo tacto e pela visão que estava manuscrito no seu interior, mas não se podia abrir nem ler, só intuir. Esse envelope branco fechado veio dentro de um outro envelope. Teresa Cavaleiro mandou um envelope com dois envelopes mais pequenos, manuscritos e desenhados que continham desenhos de pequeno formato. António Caramelo utilizou os envelopes antigos de envio internacional "por avião" e adulterou-os, jogando com a decoração gráfica e identificadora dos envelopes para avião. Uma obra satírica e absurda a partir da questão da comunicação e da sua enorme mudança, alteração e *modus operandi* pela revolução digital e tecnológica.

Pedro Pousada utilizou o envio de encomenda como medium, e numa caixa pré-comprada de cartão pintou o seu interior. A pintura-caixa para ser exposta foi desdobrada, ficando a sua planificação e estrutura do objeto caixa em evidência.

Outros artistas enviaram postais turísticos. Um pôr-do-sol de Portugal de Sara & André, com a frase "For art, the themes it addresses are less important than art; for the themes addressed by art, art is less important than the themes it addresses". Maria Condado enviou um vista turística de Condado em Porto Rico com a frase "Olá, Nunca estive aqui". Outros enviaram a obra em si como postal, uma cartolina espelhada (João Fonte Santa) e uma fotografia do artista a comer uma sandes e a olhar para um aquário de peixes (João Tabarra).

Alguns artistas, como Hetamoé, Isabel Ribeiro e Pedro Amaral, optaram pelo envio de coleções de postais de desenho, colagem, pintura e impressão digital, tendo como *leitmotiv* o seu próprio trabalho e a sua prática de atelier.

Relacionado com o quotidiano e com o registo de intimidade e espaço privado, Ana Pérez-Quiroga, enviou um desdobrável com a colagem de 6 notas a relembrar o projeto Mail Art e das sucessivas datas.

Francisco Queirós colocou num envelope um *post it* amarelo com a nota: "Querida, levei as drogas que estavam na mesinha de cabeceira, deixei-te as armas debaixo da cama, xxx".

Os artistas ligados à performance mandaram histórias, mais ou menos dissimuladas e por descobrir (Susana Chiocca e Bruno Humberto, Cristina Mateus) ou objetos narrativos (Sónia Baptista). Maria Tralhalho enviou um objeto, uma





**Figura 3** · Detalhe da exposição *Alice's Mail Art*, Galeria Monumental, Lisboa, 2017. Fonte: própria.

**Figura 4** · Detalhe da exposição *Alice's Mail Art*, Galeria Monumental, Lisboa, 2017. Fonte: própria.

rede, que relembra curiosamente um desenho a tinta da china de Ana Hatherly de 1967-68. Maria Lusitano enviou uma narrativa visual sobre o amor e Pedro Cabral-Santo um recorte de uma flor.

As artistas ligadas à fotografia, enviaram imagens autobiográficas por remeterem para um momento concreto da sua vida e ao mesmo tempo um olhar biográfico do mundo. Céu Guarda, uma fotografia de dois alunos no interior de um espaço íntimo e cru, Sandra Rocha, uma fotografia de uma marca de bala no Bataclan, Paris, após o atentado terrorista em novembro de 2015. Dora Nogueira, um suave e verde desdobrável com imagens fotográficas de momentos íntimos do seu olhar: a paisagem e a sua filha.

São Trindade, uma colagem, desenho-pintura-fotografia ironizando com as redes sociais (facebook) e o excesso de dependência das pessoas em relação às amizade virtuais e à tirania dos “gostos” e *emojis* e a uma falsa sensação de interação entre as pessoas que a nova era da comunicação tecnológica provoca.

Nuno Moura poeta e editor da Douda Correria fez um *scrapbook* com recortes aleatórios do seu dia-a-dia, maços de tabaco recordados e colados pelo verso, garatujas do filho. Joana Bagulho, cravista, especialista em música barroca, enviou 3 fotografias do seu cravo com algumas cordas presas com molas da roupa e 3 composições musicais improvisadas e tocadas com a alteração do som devido à ação das molas, possíveis de ouvir a partir dos QR code respetivos.

Mais gráficos e com forte impacto visual, os designers Artur Rebelo e Lizá Ramalho enviaram cartazes-colagens políticos sobre o carácter do presidente norte-americano Donald Trump como a xenofobia e misoginia. Vera Velez enviou uma colagem gráfica de papel autocolante antigo, dando enfoque às técnicas e meios do design antes do digital e remetendo assim para a mail art e a sua intermedialidade.

Susana Mendes Silva enviou uma fita de bandeirolas para festas populares com frases irónicas sobre a proposta da exposição, tais como, “Mail Art Sucks” e Filipa Valladares mandou livros de artistas à volta e a partir do conceito da Mail Art da sua coleção privada.

A montagem das obras foi pensada como uma instalação pictórica única, com desenho, colagem, fotografia, e duas estantes com livros na parede principal da galeria (Figura 1). A exceção foi a fita de festa popular de Mendes Silva, montada na montra da galeria sendo a única peça que não integrou a composição visual da instalação, mas que serviu como um interlúdio ao espaço expositivo (Figura 5). Na parede em frente a esse mural de desenhos, colagens, fotografias, livros, e em oposição, estavam expostos os envelopes e o material de proteção utilizados por alguns dos artistas para o envio das obras (Figura 2).



**Figura 5** · Susana Mendes Silva. Montra da exposição  
*Alice's Mail Art*, Galeria Monumental, Lisboa, 2017.  
Fonte: própria.

## Conclusão

Sobre o Fluxus e as suas estratégias de ação, como a Mail Art, há duas ideias subjacentes à recusa da noção que Fluxus é um movimento artístico, ocupando assim, um tempo e espaço determinado na história. A primeira é a ideia de musicalidade, efemeridade ou de ação associada aos eventos Fluxus, a segunda que Fluxus não é determinado a partir de um grupo específico de artistas. Assim, Fluxus é uma conjugação de ideias sobre a transformação social por via da arte sem ligação a um momento histórico explícito. Friedman identifica-o como um laboratório: "globalism, unity of art and life, intermedia, experimentalism, chance, playfulness, simplicity, implicativeness, exemplativism, specificity, presence in time, musicality" (Friedman, 1998:237-53).

A anti-arte de Maciomas ou os exercícios de nada, insurge-se "contra a arte como profissão, contra a separação do performer e do público, do criador e do espectador, contra a separação da vida e da arte, anti-arte é vida, é natureza, é a verdadeira realidade". (Maciomas, 2003)

As *Boîte-en-Valise* de Duchamp espelham-se nas *Flux Boxes* ou *Flux Kits* de Maciomas, caixas de arquivo dos eventos Fluxus com diversos materiais gráficos, panfletos, cartazes, revistas, organizados em pastas similares às atuais pastas de arquivo digitais.

O design como necessidade de arquivo antológico da efemeridade, expandem-se e têm eco numa nova experimentação e do (re)pensar o design, como o exemplo paradigmático da revista *Aspen*, projeto editorial de Phyllis Johnson que pretendia, nas suas próprias palavras, ser um termómetro do seu tempo (Sardo, 2017)

A Mail Art de 38 artistas portugueses identifica-se com as premissas Fluxus. Intermedia, fusão de vários meios e algum encantamento pelo uso de um meio físico e analógico em pleno *boom* da comunicação digital e desmaterializada. *Playfulness*, o sentido de humor e de sarcasmo expandido como guardiães do pensamento livre e da liberdade (Francisco Queirós, Susana Mendes Silva, João Fonte Santa). Experimentalismo e aleatoriedade na utilização do correio como medium (Eduardo Matos, Me&martha express, Pedro Pousada, António Olaio). Simplicidade e implicatividade (Joana Bagulho, Ana Pérez-Quiroga, Cristina Mateus).

Se Fluxus nega o momento histórico e tece uma rede de ideias sobre a liberdade da arte e dos artistas, podemos dizer que neste projeto colaborativo tudo flui e nada persiste ou permanece o mesmo, como a associação do termo Fluxus ao conceito de Heraclito de Efesos (Bois et al., 2004) e que nada existe de permanente a não ser a mudança.

## Referências

- Bois, Y.-A., Buchloh, B.H.D.; Foster, H., Krauss, R. (2004). *Art Since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*. London: Thames & Hudson ISBN 0-500-23818-9
- Friedman, Ken. (1995) "The Early Days of Mail Art: An Historical Overview", in *Eternal Network. A Mail Art Anthology*, Chuck Welch (ed.). Alberta: Canada University of Calgary Press. ISBN 1-895176-27-1
- Friedman, Ken. (1998) *The Fluxus Reader*. London: Academy Editions. ISBN 978-0471978589
- Gothardt, Alexxa (2017) "A Brief History of Mail Art, from Cleopatra to Miranda July" <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-history-mail-art-cleopatra-miranda-july>, acessado a 30 de dezembro 2017
- Maciumas, George. (2003) "Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art", in *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison, Paul Wood (ed.). Oxford: Blackwell Publishing. ISBN 978-0-631-22707-6
- Sardo, Delfim. (2017) *Time-Capsule, A revista Aspen, 1965-1971*. Lisboa: Culturgest. (texto de folha de sala)

# As linhas e as entrelinhas da poética de Antónia del Río

*The lines and between the lines  
of the poetics of Antónia del Río*

CLAUDIA VICARI ZANATTA\* & MÁRCIA BRAGA\*\*

Artigo completo submetido a 04 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

\*Brasil, artista visual e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. R. Sr. dos Passos, 248, Centro, Porto Alegre, RS, 90020-180, Brasil. E-mail: claudiazanatta@ufrgs.br

\*\*Brasil Artista visual, arquiteta.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. R. Sr. dos Passos, 248 — Centro, Porto Alegre — RS, 90020-180, Brasil. E-mail: bragamarcia@hotmail.com

**Resumo:** Este artigo trata a respeito de duas instalações participativas de Antónia del Río, artista espanhola que desenvolve uma poética relacionada ao arquivamento, apagamento e à memória. A partir de duas instalações realizadas pela artista, reflete-se sobre a importância da noção de biblioteca e arquivo como construção do espaço do comum, da preservação e de memória.

**Palavras chave:** Antónia del Río / acervos impressos / expurgos / arte contemporânea / memória.

**Abstract:** This article is about two participatory installations of Antónia del Río, a Spanish artist who develops a poetics related to archiving, erasure and memory. From two installations performed by the artist, start to think about the importance of the concept of library and archive as building the common space, preservation and memory.

**Keywords:** Antónia del Río / printed collections / purges / contemporary art, memory.

## Introdução

O conhecimento e as narrativas compiladas e geradas sob forma escrita durante séculos pareceram caber nas bibliotecas. Tais repositórios sempre tiveram a função de abrigar e disponibilizar escritos considerados significativos pela humanidade. As bibliotecas, sendo ao mesmo tempo produto e manutenção de muitos saberes, tinham a função de perpetuar, difundir, preservar e recriar cultura por meio da catalogação e do arquivamento, principalmente, de materiais referentes à palavra grafada.

Durante séculos, ocidente e oriente acalentaram o sonho de uma biblioteca que pudesse conter o saber produzido pelas civilizações. Não faltaram exemplos, ao longo da história, de iniciativas para construção da biblioteca completa (biblioteca de Assurbanípal, séc.VII a.C.; bib. de Alexandria, séc. IV a.C; Casa da Sabedoria, do séc. IX ao séc. XII d.C. ou a bib. do Congresso dos EUA, séc. XIX d.C. até hoje); edifícios que albergariam no mínimo um exemplar de toda a produção escrita. Evidentemente, tais intentos se revelaram impossíveis de serem efetivados, mas o sonho perdurou. Na ficção, tal desejo foi reavivado por mais de um escritor. Exemplo famoso encontramos no conto *A Biblioteca de Babel*, de Jorge Luis Borges. Neste, Borges cria uma biblioteca infinita para abrigar os livros existentes e ainda por existir, ou seja, “todos os livros possíveis”, gerados a partir de todas as combinações permitidas pelo alfabeto. O autor descreve minuciosamente tal biblioteca, suas galerias infinitas para disposição dos livros, chamando-a de “o universo”:

*O universo (que outros chamam a Biblioteca) constitui-se de um número indefinido, e já cá infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por varandas baixíssimas. De qualquer hexágono, veem-se os pisos inferiores e superiores: interminavelmente. A distribuição das galerias é invariável* (Borges, 1970:61-2).

Na contemporaneidade, a noção de biblioteca aparece muitas vezes confundida e, inclusive, substituída pela ideia de banco de dados, virtual. Cogita-se que com o surgimento da tecnologia digital o tão sonhado ideal da biblioteca completa se concretize na imaterialidade de dados que não ocupam mais espaço físico, mas, sim, o infinito ciberespaço. Nesse sentido, foi iniciado, em 1971, o Projeto Gutenberg para digitalizar e distribuir gratuitamente livros eletrônicos. Pensar em uma biblioteca feita de livros impressos no século XXI, requerendo um espaço físico, é considerado, por muitos como algo anacrônico. Frequentemente, perguntas recaem sobre qual seria o sentido de se manter bibliotecas físicas em um tempo de imaterialidades no qual os dados e as informações nos parecem a

cada dia mais excessivos ao multiplicarem-se exponencialmente. Tais locais repletos de livros impressos, para alguns seriam uma presença quase obsoleta.

Alberto Manguel, em seu livro *A Biblioteca à Noite*, relata casos nos quais bibliotecas sofreram perdas em seu acervo devido à falta de espaço físico. Um deles refere-se à eliminação de exemplares na biblioteca de San Francisco:

*Para compensar o planejamento deficiente da nova biblioteca de San Francisco, para o qual o arquiteto não previra prateleiras em quantidade suficiente, os administradores retiraram centenas de milhares de livros do acervo da biblioteca e os mandaram para um depósito de lixo. Uma vez que os livros eram selecionados para destruição segundo o critério do tempo decorrido sem que fossem requisitados, bibliotecários heróicos introduziram-se à noite no acervo para salvar o maior número possível de livros, carimbando os volumes ameaçados com datas de empréstimo falsificadas (Manguel, 2006:68).*

As análises e relatos de Manguel na referida obra são importantes referências para a artista espanhola Antonia del Río. Segundo a artista, em sua produção, “uma das principais fontes de alimentação é encontrada nos livros (ensaio e literatura). A relação com a leitura é muito importante em meu processo de criação” (del Río, 2017). Desde o início dos anos 2000, a artista vem desenvolvendo uma poética que, sob muitos aspectos, centra-se nos mecanismos de transmissão, perda e eliminação do conhecimento, tensionando a relação sempre complexa entre memória e esquecimento. Um dos enfoques da artista ao tratar tais temas gerou proposições que envolveram bibliotecas e subtração de acervos de materiais impressos.

As reflexões sobre as quais esse artigo se detém tem seu ponto de ancoragem em obras de Antônia del Río que abordam a temática do destino de materiais descartados de acervos gráficos: as instalações desenvolvidas nos anos 2011 e 2014, intituladas respectivamente “Expurgo#1” e “Expurgo#3”.

### **1. Instalações Expurgo#1 e Expurgo#3**

O tema do apagamento e da conservação da memória nas propostas de del Río são representados por livros, catálogos de exposições e outros materiais impressos retirados de circulação. Segundo a artista, o descarte em acervos ocorre, de modo geral, sob a alegação da existência de um excesso de materiais frequentemente em mau estado de conservação, sem valor e que não são consultados há muito tempo ou mesmo são eliminados por questões de espaço físico (del Río, 2015). A indagação que permeia as instalações da artista é tanto sobre a pertinência dos critérios utilizados para que um material seja descartado quanto sobre quem tem o poder para determinar tal retirada dos acervos.



Antónia del Río enfoca em “Expurgo#1” e “Expurgo#3” os acervos materiais de livros e outras produções gráficas de dois repositórios públicos — a biblioteca Manuel Arranz e o Centro de Artes Santa Monica —, ambos em Barcelona. Que fragmento, documento, registro impresso pode ser considerado memorável para ser preservado e colocado em circulação é o que essas obras vão questionar. Mais ainda: a artista volta sua atenção aos livros e materiais gráficos expurgados (retirados) do catálogo das duas instituições durante determinado período.

## 2. Expurgo#1

Em “Expurgo#1”, o apagamento é representado pelos livros que são retirados de circulação e desaparecem do catálogo da biblioteca Manuel Arranz.

A partir da coleta de livros que eram descartados durante o processo de gerenciamento da coleção da biblioteca Manuel Arranz, a artista propôs a construção de uma nova biblioteca, desta vez, conceitual e efêmera (Figura 1).

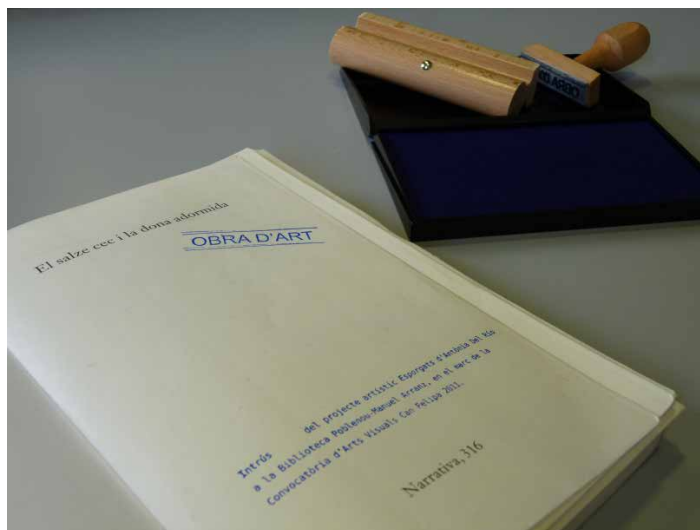
Os livros recolhidos pela artista receberam uma intervenção a partir de um carimbo na primeira página com o nome do projeto. Devidamente identificados, eles foram reinsertados no espaço da biblioteca, seguindo o sistema de catalogação do acervo regular, fazendo com que os livros excluídos se mimetizassem com a coleção da biblioteca Manuel Arranz (Figura 2).

De forma paralela, em uma galeria, as fichas catalográficas dos livros retirados de circulação foram impressas e fixadas nas paredes do espaço de arte (Figura 3). A proposta tratava, portanto, de estabelecer um diálogo entre dois espaços: a biblioteca Manuel Arranz e a galeria de arte. À medida que os livros expurgados eram retirados da biblioteca Manuel Arranz pelos leitores por meio do processo convencional de empréstimo, suas fichas iam desaparecendo das paredes da galeria e acabavam sendo guardadas em um pequeno arquivo.

## 3. Expurgo#3

Na proposta “Expurgo#3”, a artista volta a trabalhar as questões abordadas em Expurgo#1 a partir dos procedimentos de retirada de circulação de materiais impressos, porém em um contexto distinto: o Centro de Artes Santa Monica. Do depósito desta instituição pública, del Río resgatou uma quantidade importante de materiais descartados: catálogos, livros de artistas e outros impressos (Figura 4).

A artista repetiu o procedimento realizado em Expurgo#1 catalogando o material recolhido, o qual deu origem a uma grande lista que foi inserida no meio dos impressos colocados à disposição no centro de arte. Todos os impressos receberam ainda um ex-libris ao serem deslocados deste lugar de esquecimento e



**Figura 1** · del Río, *Expurgo #1*, 2011-2012. Livros expurgados. Biblioteca Manuel Arranz. Barcelona, 2011. Fonte: site da artista — <http://antoniadelrio.com/en>

**Figura 2** · del Río, *Expurgo #1*, 2011-2012. Instalação. Detalhe — Livros carimbados. Biblioteca Manuel Arranz. Barcelona, 2011. Fonte: site da artista — <http://antoniadelrio.com/en>



**Figura 3** · del Río, *Expurgo #1*, 2011-2012. . Instalação. Cartolina impressa sobre parede e arquivador. Galeria de arte Can Felipa. Barcelona, 2011. Fonte: site da artista — <http://antoniadelrio.com/en>

semi-abandono (que é o depósito), para a sala de exposições do centro cultural (Figura 5). Os impressos foram distribuídos sobre pallets e disponibilizados ao público que podia consultá-los e, mediante uma justificativa escrita, levá-los para casa (Figura 6).

O projeto resgatou 4.950 publicações do expurgo do Centro de Artes. O público levou para casa 1.920 exemplares e o restante foi doado para uma instituição de cunho social.

No depósito do Centro de Artes, os materiais gráficos ficavam em estado de latência, sem que ninguém tivesse coragem de se desfazer deles. Estavam como que esperando que alguém colocasse novamente os olhos sobre eles e os fizessem dizer o sempre novo por meio da leitura. Em Expurgo#3, a artista, de certo modo, resgata materiais que haviam sido eliminados de arquivos. Jacques Derrida, ao escrever em seu livro *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, aponta para a etimologia grega da palavra arquivo, pois ela abriga o arkhê, significando começo e comando e o arkheîon, indicando a residência dos magistrados superiores, os arcontes responsáveis por vigiar, conservar e interpretar os arquivos. Nas palavras de Derrida:

*Depositados sob a guarda dos arcontes, estes documentos diziam, de fato, a lei: eles evocavam a lei e convocavam à lei. Para serem assim guardados, na jurisdição desse dizer a lei eram necessários ao mesmo tempo um guardião e uma localização. Mesmo em sua guarda ou em sua tradição hermenêutica, os arquivos não podiam prescindir de suporte nem de residência (Derrida, 2001:13).*

Os arquivos, portanto, em sua origem, estão vinculados a um lugar de conservação, manutenção e de disseminação da lei por indivíduos reconhecidos como autoridades. Muitas vezes os arquivos tanto mostram como escondem documentos e ao invés de conservar, provocavam apagamentos históricos. Antônia del Río, ao recuperar arquivos descartados e disponibilizar acervos rejeitados, coloca em pauta a questão de quem decide o que preservar como memória fruto de informação a ser transmitida e partilhada. Além disso, põe luz sobre o que se considera adequado ou valioso preservar na contemporaneidade, sejam temas da arte ou assuntos de outros campos do conhecimento, os quais, muitas vezes, são preservados devido a normas burocráticas que se perdem no tempo e em relação às quais há pouco questionamento. Ao recuperar livros e impressos descartados e oferecê-los novamente à leitura, a artista transgride a noção de que tais documentos não têm valor, ocupando um lugar residual na história e ocasiona um ruído nas vozes consideradas capazes ou habilitadas a dizer o que deve ser preservado e disseminado.



**Figura 4** · Livros expurgados no depósito do Centro Cultural Santa Monica. Barcelona, 2014. Fonte: site da artista — <http://antoniadelrio.com/en>

**Figura 5** · del Río, *Expurgo #3*, 2014. Instalação. Livros empilhados sobre pallets. Centro Cultural Santa Monica. Barcelona, 2014. Fonte: site da artista — <http://antoniadelrio.com/en>

**Figura 6** · del Río, *Expurgo #3*, 2014. Instalação. Detalhe- mesa, caderno e caneta. Centro Cultural Santa Monica Barcelona, 2014. Fonte: site da artista — <http://antoniadelrio.com/en>

O que “Expurgo#1” e “Expurgo#3” propõe são dois lugares: um lugar físico e um lugar de relação. O lugar físico da presença material dos livros e impressos que voltam a ser disponibilizados e o lugar de relação estabelecido pela necessidade da ativação de um potencial leitor. São os leitores que dão vida aos projetos de del Río. Ao acessarem os materiais disponibilizados, o público participante faz novamente circular saberes esquecidos e lança novos olhares sobre o que aparentemente não possuía mais significado digno de ser acessado.

*No meu trabalho são habituais as instalações onde entram em jogo vários dispositivos que muitas vezes o público ativa, seja a través de uma ação específica solicitada, uma troca ... ou a través da própria experiência sobre um acontecimento concreto (del Río, 2017).*

## Conclusão

Poder-se-ia indicar que “Expurgo#1” e “Expurgo#3” tratam da necessidade da presença. Da presença dos expulsados, dos que foram retirados de um sistema e levados para a obscuridade dos que não possuem mais valor, do descarte do que não possui mais interesse. Ao mesmo tempo provocam que se pense sobre os poderes que decidem o que deve permanecer e ser transmitido e o que deve desaparecer ou ser ocultado.

É possível entrar nos acervos de del Río, deter o olhar, suspender o peso de um papel, de um livro, sentir seu cheiro ao abri-lo, tocar sua capa, folhear as páginas uma após a outra em um gesto quase artesanal e obsoleto nessa era de desmaterialização.

Os acervos que del Río resgata — e não seria isso o que todas as bibliotecas físicas com seus volumes muitas vezes cobertos com finas e quase imperceptíveis camadas de pó propõem? — são uma resistência contra o desaparecimento. Ou, como diria Borges:

*Talvez a velhice e o medo enganem-me, mas suspeito que a espécie humana — a única — está por extinguir-se e que a Biblioteca permanecerá: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta. (Borges, 1970:69).*

## Referências

- Borges, Jorge Luis (1970) *Ficções*. Porto Alegre: Editora Globo.
- Del Río, Antonia. Site da artista. [Consult. 2017-10-20]. Disponível em URL: <http://antoniadelrio.com/es/statment/>
- Derrida, Jacques (2001) *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. ISBN 85- 7316-247-3.
- Gutenberg Project (2017). Site do projeto. [Consult. 2017-09-15]. Disponível em URL: <https://www.gutenberg.org>
- Manguel, Alberto (2006) *A biblioteca à noite*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras. ISBN 978-85-359-0881-7.

# Refletindo nas nuvens: interpretações, criações e aprendizagens em Soprando nas nuvens, de Daniel Wolff

*Reflecting on interpretations,  
crations and learning with Daniel Wolff's  
Soprando nas nuvens*

CLÁUDIA SCHREINER\*

Artigo completo submetido a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

\*Brasil, flautista (flauta doce, flauta transversa e traverso barroco), professora.

AFILIAÇÃO: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS), Campus Porto Alegre, R. Cel. Vicente, 281 — Centro Histórico, Porto Alegre — RS, 90030-040, Brasil. E-mail: claudia.schreiner@gmail.com

**Resumo:** Soprando nas nuvens é um conjunto de peças didáticas para flautas doces, compostas por Daniel Wolff a partir de sugestões de composição contemplando aspectos técnicos e musicais relacionados ao aprendizado de flauta doce. Daniel teve que interpretar a lista de sugestões. Como professora e intérprete, pude explorar e observar os processos interpretativos das peças pelos alunos. Como professora, pude verificar as aprendizagens em sala de aula. A experiência convida a uma reflexão sobre os conceitos de “peça didática” e “obra artística”.

**Palavras chave:** Interpretação musical / educação musical / didática.

**Abstract:** *Soprando nas nuvens is a series of didactical pieces written for recorders by Daniel Wolff from a list of compositional suggestions beholding technical and musical aspects related to the learning of the instrument. Daniel had to interpret the suggestions. As a teacher and musician I've explored and observed the interpretative processes by the students. As a teacher, I've noticed the learning experiences in the classroom. All the experience invites us to reflect upon our concepts of “didactical pieces” and “work of art.”*

**Keywords:** *Musical interpretation / musical education / didactics.*

## Introdução

Daniel Wolff é violonista, professor, compositor e arranjador. Nascido e residente em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, é professor de violão na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atua como instrumentista e professor convidado em diversos países da Europa e América, em turnês individuais, de música de câmara, junto a orquestras, em festivais e universidades diversas. Como compositor e arranjador, escreve para formações diversas, incluindo música de câmara e música para orquestra, bem como composições e arranjos de canções populares (<http://www.danielwolff.com.br/sobre.htm>). Para flauta doce, além de *Soprando nas nuvens*, escreveu *Flautata doce*, para quarteto de flautas doces, dedicada “às flautistas da minha terra”.

*Soprando nas nuvens* (doravante SN) é um conjunto de peças para flauta doce, compostas para o projeto Novas músicas para novos flautistas, em que compositores foram convidados a escrever pequenas peças para flauta doce ou transversa a partir de uma lista de sugestões de composição que visavam contemplar aspectos técnicos e musicais relacionados ao aprendizado destes instrumentos.

A obra pode ser situada nos contextos de obras de Daniel, de peças encomendadas e colaborações compositor/intérprete, de peças didáticas e do repertório contemporâneo para flauta doce no Brasil.

Na obra de Daniel, colaborações com intérpretes e encomendas de composições e arranjos são comuns, seja para os grupos em que atua, seja para grupos que solicitam seu trabalho. SN e *Flautata doce* são suas únicas peças para flauta doce. SN e os *Três pequenos estudos para clarinete* são suas únicas peças didáticas.

No repertório contemporâneo para flauta doce produzido no Brasil, SN insere-se na tradição de colaboração entre instrumentistas, professores e compositores que resulta no grande número de peças para flauta doce produzidas em Porto Alegre (ver Barros, 2010 e Carpena, 2014). Porém, este repertório é formado majoritariamente por peças para o flautista profissional.

No repertório didático para flauta doce, SN insere-se localmente na tradição de peças para alunos do Projeto Prelúdio (Programa de Extensão do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul Campus Porto Alegre que oferece aulas de instrumento musical a crianças e jovens entre 5 e 17 anos). Nacionalmente, enquanto o repertório para iniciantes de flauta doce disponível em métodos e álbuns é limitado esteticamente, rítmica e tecnicamente, com predomínio de obras tonais, em compasso quaternário, com mínimas, semínimas e colcheias, na tonalidade de Dó Maior, sem uso de técnicas estendidas e consiste predominantemente de peças do folclore brasileiro e alemão, peças do período renascentista e barroco e algumas composições novas seguindo os



padrões mencionados acima (Daenecke, 2009 e Cuervo, 2009), SN apresenta tonalidades de Ré Maior, Sol Maior, Fá Maior, mi menor e o modo Sol mixolídio; acidentes ocasionais; figuras rítmicas de colcheias, semínimas, mínimas e semínimas e mínimas pontuadas; compassos 3/4, 4/4, 2/4, 6/8, 7/8 e 2/2; trechos falados, trechos cantados e trechos com batidas de pé no chão.

Como um dos objetivos do projeto Novas músicas para novos flautistas era a criação de repertório para iniciantes de flauta doce e transversa mais rico em estilos, organizações tonais, ritmos e técnicas, mantendo nível técnico e musical adequado a principiantes, enviei aos compositores participantes uma lista de ideias e recomendações para composição: “ideias gerais” — mais amplas, como sugestões de formação, extensão ou tessitura da peça; e “blocos de recomendações específicas” — solicitações específicas para contextos em sala de aula e/ou objetivos específicos (como aprender um determinado dedilhado, por exemplo). Cada compositor deveria escolher as sugestões que utilizaria, se e como as combinaria entre si e como as utilizaria nas suas peças.

### 1. *Soprando nas nuvens*

SN são 10 peças a uma, duas e quatro vozes, com variações entre flauta doce soprano, tenor e contralto, intercambiáveis entre si. Cada peça tem de 9 a 35 compassos. Podem ser tocadas na sequência ou separadamente. Foram compostas em julho e agosto de 2016, durante voos no Brasil e nos Estados Unidos, conforme relato do autor.

Os seguintes aspectos presentes nas peças refletem sugestões da lista de ideias e recomendações:

- os conjuntos de notas mi, ré e fá# da primeira 8a da flauta doce, em SN I e II (Figura 1); os saltos de 8a de mi e sol, em SN VIII; as combinações de notas mi e ré e mi e ré# da primeira 8a em SN IX; a sequência de notas ré, dó, fá da primeira 8a, acrescida de outras notas, em SN VI.
- as tonalidades de Ré Maior (SN II), Sol Maior com extensão de sol a ré da primeira 8a (SN III e IV).
- notas alteradas (SN VIII, IX e X)
- percussão corporal (SN I) (Figura 1)
- voz (SN V e VI)
- troca de compasso mantendo unidade de tempo (SN V e VI)
- troca de compasso mantendo unidade de tempo; (SN V e VI)
- compassos 3/4, 4/4, 2/4, 6/8, 7/8 e 2/2;
- cânone (SN III)
- sugestões de articulação: ligaduras e staccatos, em todas peças.

Daniel utilizou a ideia de escrever peças a duas vozes em que uma das vozes seja limitada às sugestões específicas da lista, destinada portanto aos alunos iniciantes e a outra não, destinada portanto à professora ou a um aluno mais avançado (Figura 1).

Além da voz livre das especificações, Daniel acrescentou notas em *SN VI*, determinou o uso de voz falada e cantada e a percussão corporal como batidas de pé no chão.

A intenção didática do compositor, explícita no subtítulo da série, “peças didáticas para flauta doce” foi perceptível nos nossos contatos. Daniel fez perguntas específicas sobre as minhas sugestões, das quais destaco o interesse em compreender se os conjuntos de notas eram apenas conjuntos de notas ou se deveriam ser compreendidos como uma sequência de notas e explicou pessoalmente como algumas escolhas composicionais foram pautadas por objetivos didáticos.

A voz falada em *SN V* (Figura 2) aparece “para ajudar a entender o compasso” e porque “talvez eles achem divertido ter que falar e tocar” as batidas de pé no chão em *SN I*, “para ajudar a contar as pausas” e porque “poderia ser divertido” e *SN X* propositalmente reúne os aspectos que foram trabalhados anteriormente, para o caso de se usar a série progressivamente.

Assim, é possível pensar que as indicações de andamento/caráter para cada peça (*Moderatto, Allegretto, Andante, Allegro ma non troppo, Tempo giusto, Andantino* e *Allegro giocoso*) tenham a intenção de apresentar estes termos.

Trabalhei com as peças de *SN* com alunos de flauta doce e de flauta transversa do curso de Instrumento Musical do Projeto Prelúdio, entre setembro de 2016 e dezembro de 2017. Os alunos tinham de 8 a 15 anos e tinham aulas individuais ou em grupos de até 4 alunos.

## 2. Aprendendo nas nuvens

O trabalho com as peças proporcionou a aprendizagem e aperfeiçoamento de aspectos técnicos e teóricos específicos conforme o esperado e planejado na elaboração das sugestões para composição: dedilhados e movimentos dos dedos, articulações, fórmulas de compasso e ritmos específicos.

Proporcionou também, ainda que não fossem objetivos iniciais, a previsível aprendizagem de notação musical (notas, figuras rítmicas, acidentes, pausas e sinais gráficos de articulação) e indicações de andamento e caráter, bem como possibilidade de prática de leitura ou revisão dos aspectos técnicos abordados.

A percussão corporal, no caso das batidas de pé no chão em *SN I* auxiliou na reorganização corporal de um aluno que, ao bater o pé no chão, desestabilizou

I. Para treinar o dedilhado do fá sustenido  
Moderato

Flauta contralto PROFESSOR

Flauta tenor ALUNO

(Também pode ser tocado em flauta doce soprano)

8

Con.

Ten.

Bater o pé

15

Con.

Ten.

Bater o pé

V. Para treinar dedilhado de ré maior e compasso de 6/8 e 7/8 (3+4 e 4+3)  
Também pode ser tocado em 2 flautas soprano ou 2 flautas tenor  
Tempo giusto

Flauta soprano

Flauta tenor

Contar em voz alta

1 2 3 1 2 3 1 1 2 3 1 2 3 1

6

Sop.

Ten.

Contar em voz alta

1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 (3+4)

1 2 3 1 2 3 4

11

Sop.

Ten.

2 3 1 2 3 1 1 2 3 1 2 3

Figura 1 · Daniel Wolff, *Soprando nas nuvens I*.

Figura 2 · Daniel Wolff, *Soprando nas nuvens V*, c. 1-15.

completamente o seu padrão de organização corporal pouco saudável e, a partir daí, encontrou espontaneamente uma nova organização.

### 3. Interpretando nas nuvens

O processo interpretativo de *SN* torna-se interessante do ponto de vista didático no sentido de que os aprendizes de um instrumento devem aprender a interpretar, e do ponto de vista artístico, no sentido da constatação de que os aprendizes de um instrumento já são intérpretes, ainda que sob orientação de um professor.

Dentre as escolhas interpretativas observadas, cito as considerações sobre indicações de andamento, as experimentações e a escolha de andamentos finais; o aprendizado, o refinamento, as experimentações e as escolhas das articulações específicas para cada peça, ainda que grafadas estivessem apenas ligaduras e staccatos; as considerações e conversas sobre o caráter, as tentativas de tocar com pequenas variações de andamento, sonoridade e articulação até encontrar o caráter adequado da peça; as opiniões estéticas e as relações com outros estilos musicais, verbalizados em comentários como “que fofa essa música!” (*SN III*), “parece música de videogame!” (*SN VIII*), “parece assim uma dancinha” (*SN I*) e “parece aquelas músicas de goblins, aquelas danças da Idade Média” (*SN I*).

As escolhas interpretativas são importantes porque são compreendidas como parte da interpretação. Levinson (1993) e Hermerén (1993), argumentam que o intérprete, ao construir a sua ideia de como uma obra deve soar, faz escolhas interpretativas: dinâmica, andamento, caráter, intenção, dentre outros.

Também são importantes porque mostram profundidade de interpretação da partitura.

Goodman explica que cada *performance* apresenta nuances finas de dinâmicas, alturas, andamentos e durações, dentre outros, que não podem ser indicadas com precisão na partitura e, portanto são determinadas a partir de “instruções suplementares”. Estas podem vir impressas junto à partitura, ser determinadas tacitamente pela tradição, pela orientação do professor ou do maestro, etc. (cf. Raffman 1993: 218-219).

Kuehn presume “que o verbo latino *interpretare* tenha a sua origem na expressão *inter petras*, que significa algo como “entre-pedras” e que “interpretar” corresponde à tarefa de trazer à luz não apenas o que está escrito, mas também (ou principalmente) o que está entre as indicações grafadas em letras, notas, sinais ou signos, isto é, nas entrelinhas” (Kuehn 2010: 748).

Por outro lado, Hermerén (1993) e Levinson (1998) citam as possibilidades e problemas interpretativos de uma obra musical como critério de qualidade. Então, se os alunos mostraram-se bons intérpretes, *SN* mostrou-se boa obra.

III. Canon para treinar dedilhado de sól maior (opcional: testar articulações diferentes)  
Andante

Flauta soprano

Flauta tenor

Sop.

Ten.

6

1

2

rit.

Ho-ra de can - tar jun-to aos si - ni - nhos e tam-bém jun - tar jun-to com an - ji - nhos

**Figura 3** · Daniel Wolff, *Soprando nas nuvens III*.

**Figura 4** · Letra de Giuliana Rehbein Vieira para *Soprando nas nuvens III*, de Daniel Wolff.

A verbalização das opiniões estéticas e das relações com outros estilos musicais é relevante porque descrições e estabelecimento de relações garantem que houve compreensão da música e que portanto a execução não é mera imitação (Sibley, 1993: 174).

Encerro estes relatos narrando um episódio durante o trabalho com SN III (Figura 3). Na tentativa de uma execução mais delicada, cantabile e no caráter da peça, falei “é quase assim flutuando nas nuvens”. Os alunos responderam “pior, parece mesmo, um passarinho assim” e começaram a cantar a música movimentando os braços como se fossem asas. Ainda pensando e construindo relações, acrescentei “parece música de natal também”. E a resposta veio com uma aluna cantando a melodia da peça com a letra “hora de cantar junto aos sininhos e também jantar junto com os anjinhos (Figura 4).

Essa criação da letra faz parte do processo interpretativo? É uma recriação de SN III? É uma criação coletiva a partir de SN III?

### Conclusão

Ao discutir critérios determinantes do valor de uma obra musical, podemos citar, dentre outros, o “prazer para *performers* ao lidar com suas dificuldades”, a possibilidade de “diferentes interpretações de *performance* em *performance*,” a existência de “melodia atraente, ritmo interessante, expressão intensa, timbres agradáveis, harmonia inventiva, forma inteligível” (Levinson, 1998: 98) e confiar na “intuição de que o valor artístico é uma função do valor da experiência que oferece” (Levinson, 1998: 99). Podemos concluir então que SN é uma obra de valor artístico e musical.

Ainda que a literatura discutindo o conceito de material didático com profundidade seja escassa (Vilaça, 2009), parece haver convergência para a compreensão de “material didático como meio e como recurso” (Oliveira, 2007: 80), cuja “função básica [...] é auxiliar o processo de ensino/aprendizagem” (Vilaça, 2009: 7). Seu uso e metodologia de uso necessariamente dependerá da ação do professor (Oliveira: 2007) e “embora não seja possível definir um sentido único para auxiliar, o emprego da palavra parece indicar que os materiais didáticos devem contribuir de formas variadas para que a aprendizagem seja bem-sucedida e, se possível, rápida, prazerosa e significativa.” (Vilaça, 2009: 7).

Deste modo, qualquer peça musical que proporcione a aprendizagem de algum aspecto relacionado à aprendizagem de um instrumento poderá ser uma peça didática e qualquer peça musical poderá ser uma peça didática se utilizada adequadamente em sala de aula.

Contudo, parece-me que quando a obra é didática e artística temos experiências mais ricas e de mais qualidade, bem como fronteiras mais fluidas entre a atividade artística de “aprendizes” e “profissionais”, o que me parece desejável posto que estamos sempre todos aprendendo. Que *SN* siga provocando reflexões, aprendizagens e interpretações.

## Referências

- Barros, Danele Cruz (2010) *A flauta doce no século XX: o exemplo do Brasil*. Recife: Editora Universitária da UFPE. ISBN 8573157879.
- Carpena, Lucia Becker. (2014) *Prata da casa: obras para flauta doce escritas por compositores ligados à UFRGS*. Porto Alegre: UFRGS.
- Cuervo, Luciane da Costa (2009) *A musicalidade na performance com a flauta doce*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil [Consult. 2017-10-18] Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/15663/000687332.pdf>
- Daenecke, Elaine Marilha (2009) *Métodos para flauta doce: uma bibliografia comentada* (monografia de graduação não publicada). Disponível em Universidade Federal Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Brasil.
- Hermerén, Göran (1993) “The full voice of quire: types of interpretations of music.” Michael Krausz (org.), *The interpretation of music: philosophical essays*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 0-19-823550-X: 9-31.
- Kuehn, Frank Michael Carlos (2010) “Reprodução, interpretação ou performance? Acerca da noção de prática musical na tradição clássico-tomântica vienense.” I Simpósio de pós-graduandos em música (SIMPOM), Rio de Janeiro, 8-10 de novembro de 2010. *Anais*. [Consult. 2018-01-2] Disponível em <http://www4.unirio.br/simpom/textos/SIMPOM-Anais-2010-FrankKuehn.pdf>
- Levinson, Jerrold (1993) “Performative vs. critical interpretation of music.” Michael Krausz (org.), *The interpretation of music: philosophical essays*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 0-19-823550-X: 33-60.
- Levinson, Jerrold (1993) “Evaluating Music.” Philip Alperson (ed.), *Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music*. Pennsylvania: Penn State University Press. ISBN 0271017694: 94-107
- Oliveira, Fernanda de Assis (2007) “Materiais didáticos nas aulas de música do ensino fundamental: um mapeamento das concepções dos professores de música da rede municipal de ensino de Porto Alegre.” *Revista da ABEM*. ISSN 2358-033X e 1518-2630. Vol. 17: 77-85 [Consult. 2017-12-27] Disponível em <http://www.abemeducacomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/283/213>
- Raffmann, Diana (1993) “Goodman, Density, and the Limits of Sense Perception.” Michael Krausz (org.), *The interpretation of music: philosophical essays*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 0-19-823550-X: 215-227.
- Frank Sibley (1993) “Making music our own.” Michael Krausz (org.), *The interpretation of music: philosophical essays*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 0-19-823550-X: 165-176
- Vilaça, Márcio Luiz Corrêa (2009) “O material didático no ensino de língua estrangeira: definições, modalidades e papéis.” *Revista eletrônica do Instituto de Humanidades*. ISSN 1678-3182: Vol. 7, 30: 1-14 [Consult. 2017-12-28] Disponível em <http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/view/653/538>





### **3. *Gama*, instruções aos autores**

*Gama, instructions to authors*

# Ética da revista

## *Journal ethics*

### **Ética da publicação e declaração de boas práticas**

(baseado nas recomendações Elsevier, SciELO e COPE — Committee on Publication Ethics)

A revista Gama está empenhada em assegurar ética na publicação e qualidade nos artigos. Os Autores, Editores, Pares Acadêmicos e a Editora têm o dever de cumprir as normas de comportamento ético.

#### **Autores**

Ao submeter um manuscrito o(s) autor(es) assegura(m) que o manuscrito é o seu trabalho original. Os autores não deverão submeter artigos para publicação em mais do que um periódico. Os autores não deverão submeter artigos descrevendo a mesma investigação para mais que uma revista. Os autores deverão citar publicações que foram influentes na natureza do trabalho apresentado. O plágio em todas as suas formas constitui uma prática inaceitável e não ética. O autor responsável pela correspondência deve assegurar que existe consenso total de todos os co-autores da submissão de manuscrito para publicação. Quando um autor descobre um erro significativo ou uma imprecisão no seu trabalho publicado, é obrigação do autor notificar prontamente a revista e colaborar com o editor para corrigir ou retracts a publicação.

#### **Editores**

Os Editores deverão avaliar os manuscritos pelo seu mérito sem atender preconceitos raciais, de gênero, de orientação sexual, de crença religiosa, de origem étnica, de cidadania, ou de filosofia política dos autores. O editor é responsável pela decisão final de publicação dos manuscritos submetidos à revista.

O editor poderá conferir junto de outros editores ou pares acadêmicos na tomada de decisão. O editor ou outros membros da revista não poderão revelar qualquer informação sobre um manuscrito a mais ninguém para além do autor, par académico, ou outros membros editoriais. Um editor não pode usar informação não publicada na sua própria pesquisa sem o consentimento expresso do autor. Os editores devem tomar medidas razoáveis quando são apresentadas queixas respeitantes a um manuscrito ou artigo publicado.

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

### **Pares académicos**

A revisão por pares académicos auxilia de modo determinante a decisão editorial e as comunicações com o autor durante o processo editorial no sentido da melhoria do artigo. Todos os manuscritos recebidos são tratados confidencialmente. Informação privilegiada ou ideias obtidas através da revisão de pares não devem ser usadas para benefício pessoal e ser mantidas confidenciais. Os materiais não publicados presentes num manuscrito submetido não podem ser usados pelo par revisor sem o consentimento expresso do autor. Não é admissível a crítica personalizada ao autor. As revisões devem ser conduzidas objetivamente, e as observações apresentadas com clareza e com argumentação de apoio. Quando um par académico se sente sem qualificações para rever a pesquisa apresentada, ou sabe que não consegue fazê-lo com prontidão, deve pedir escusa ao editor. Os pares académicos não deverão avaliar manuscritos nos quais possuam conflito de interesse em resultado de relações de competição, colaboração, ou outras relações ou ligações com qualquer dos autores, ou empresas ou instituições relacionadas com o artigo. As identidades dos revisores são protegidas pelo procedimento de arbitragem duplamente cego.

# Gama — condições de submissão de textos

## *Submitting conditions*

A *Revista Gama* é uma revista internacional sobre Estudos Artísticos que desafia artistas e criadores a produzirem textos sobre a obra dos seus colegas de profissão.

A *Revista Gama, Estudos Artísticos* é editada pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e pelo seu Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Portugal, com periodicidade semestral (publica-se em julho e dezembro). Publica temas na área de Estudos Artísticos com o objetivo de debater e disseminar os avanços e inovações nesta área do conhecimento.

O conteúdo da revista dirige-se a investigadores e estudantes pós graduados especializados nas áreas artísticas. A *Gama* toma, como línguas de trabalho, as de expressão ibérica (português, castelhano, galego, catalão).

Os artigos submetidos deverão ser originais ou inéditos, e não deverão estar submetidos para publicação em outra revista (ver declaração de originalidade).

Os originais serão submetidos a um processo editorial que se desenrola em duas fases. Na primeira fase, fase de resumos, os resumos submetidos são objeto de uma avaliação preliminar por parte do Diretor e/ou Editor, que avalia a sua conformidade formal e temática. Uma vez estabelecido que o resumo cumpre os requisitos temáticos, além dos requisitos formais indicados abaixo, será enviado a três, ou mais, pares académicos, que integram o Conselho Editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) não aprovado. Na segunda fase, uma vez conseguida a aprovação preliminar, o autor do artigo deverá submeter, em tempo, a versão completa do artigo, observando o manual de estilo ('meta-artigo'). Esta versão será enviada a três pares académicos, que integram o conselho editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) aprovado mediante alterações c) não aprovado.

Os procedimentos de seleção e revisão decorrem assim segundo o modelo de arbitragem duplamente cega por pares académicos (*double blind peer review*), onde se observa, adicionalmente, em ambas as fases descritas, uma salvaguarda geográfica: os autores serão avaliados somente por pares externos à sua afiliação.

A *Revista Gama* recebe submissões de artigos segundo os temas propostos em cada número, e mediante algumas condições e requisitos:

1. Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados de qualquer área artística, no máximo de dois autores por artigo.
2. O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
3. Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo da *Revista Gama* e enviado dentro do prazo limite, e for aprovado pelos pares académicos.

4. Os autores cumpriram com a declaração de originalidade e cedência de direitos, e com a comparticipação nos custos de publicação.

A Revista Gama promove a publicação de artigos que:

- Explore o ponto de vista do artista sobre a arte;
- Introduzam e deem a conhecer autores de qualidade, menos conhecidos, originários do arco de países de expressão de línguas ibéricas;
- Apresentem perspetivas inovadoras sobre o campo artístico;
- Proponham novas sínteses, estabelecendo ligações pertinentes e criativas, entre temas, autores, épocas e ideias.

## **Procedimentos para publicação**

### **Primeira fase: envio de resumos provisórios**

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à *Revista Gama* envie um e-mail para [estudio@fba.ul.pt](mailto:estudio@fba.ul.pt), com dois anexos distintos em formato Word, e assinalando o número da revista em que pretende publicar, mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminá-la também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

Ambos os anexos têm o mesmo título (uma palavra do título do artigo) com uma declinação em \_a e em \_b.

Por exemplo:

- o ficheiro palavra\_preliminar\_a.docx contém o título do artigo e os dados do autor.
- o ficheiro palavra\_preliminar\_b.docx contém título do artigo e um resumo com um máximo de 2.000 caracteres ou 300 palavras, sem nome do autor. Poderá incluir uma ou duas figuras, devidamente legendadas.

Estes procedimentos em ficheiros diferentes visam viabilizar a revisão científica cega (*blind peer review*).

### **Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório**

Cada artigo final tem de 10.000 a 12.000 caracteres (incluindo espaços) no corpo do texto excluindo resumos, legendas e referências bibliográficas. Poderá incluir as Figuras ou Quadros que forem julgados oportunos (máximo de dez) devidamente legendados. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, deve seguir o 'meta-artigo' auto exemplificativo (meta-artigo em versão \*.docx ou \*.rtf ).

Este artigo é enviado em ficheiro contendo todo o artigo (com ou seu título), mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminá-la também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

O ficheiro deve ter o mesmo nome do anteriormente enviado, acrescentando a expressão 'completo' (exemplo: palavra\_completo\_b).

### **Custos de publicação**

A publicação por artigo na *Gama* pressupõe uma pequena comparticipação de cada autor nos custos associados. A cada autor são enviados dois exemplares da revista.

## Critérios de arbitragem

- Dentro do tema geral proposto para cada número, 'Criadores Sobre outras Obras,' versar sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica;
- Nos números pares, versar sobre o tema específico proposto;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

## Normas de redação

Segundo o sistema *autor, data: página*. Ver o 'meta-artigo' nas páginas seguintes.

## Cedência de direitos de autor

A *Revista Gama* requiere aos autores que a cedência dos seus direitos de autor para que os seus artigos sejam reproduzidos, publicados, editados, comunicados e transmitidos publicamente em qualquer forma ou meio, assim como a sua distribuição no número de exemplares que se definirem e a sua comunicação pública, em cada uma das suas modalidades, incluindo a sua disponibilização por meio eletrónico, ótico, ou qualquer outra tecnologia, para fins exclusivamente científicos e culturais e sem fins lucrativos. Assim a publicação só ocorre mediante o envio da declaração correspondente, segundo o modelo abaixo:

## Modelo de declaração de originalidade e cedência de direitos do trabalho escrito

Declaro que o trabalho intitulado: \_\_\_\_\_

que apresento à *Revista Gama*, não foi publicado previamente em nenhuma das suas versões, e comprometo-me a não submetê-lo a outra publicação enquanto está a ser apreciado pela *Revista Croma*, nem posteriormente no caso da sua aceitação. Declaro que o artigo é original e que os seus conteúdos são o resultado da minha contribuição intelectual. Todas as referências a materiais ou dados já publicados estão devidamente identificados e incluídos nas referências bibliográficas e nas citações e, nos casos que os requeiram, conto com as devidas autorizações de quem possui os direitos patrimoniais. Declaro que os materiais estão livres de direitos de autor e faço-me responsável por qualquer litígio ou reclamação sobre direitos de propriedade intelectual.

No caso de o artigo ser aprovado para publicação, autorizo de maneira ilimitada e no tempo para que a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa inclua o referido artigo na *Revista Croma* e o edite, distribua, exhiba e o comunique no país e no estrangeiro, por meios impressos, eletrónicos, CD, internet, ou em repositórios digitais de artigos.

Nome \_\_\_\_\_

Assinatura \_\_\_\_\_

# Meta-artigo auto exemplificativo

## *Self explaining meta-paper*

Artigo completo submetido a [dia] de [mês] de [ano]

### **Resumo:**

*O resumo apresenta um sumário conciso do tema, do contexto, do objetivo, da abordagem (metodologia), dos resultados, e das conclusões, não excedendo 6 linhas: assim o objetivo deste artigo é auxiliar os criadores e autores de submissões no contexto da comunicação académica. Para isso apresenta-se uma sequência sistemática de sugestões de composição textual. Como resultado exemplifica-se este artigo auto-explicativo. Conclui-se refletindo sobre as vantagens da comunicação entre artistas em plataformas de disseminação.*

**Palavras-chave:** meta-artigo, conferência, normas de citação.

### **Abstract:**

*The abstract presents a concise summary of the topic, the context, the objective, the approach (methodology), results, and conclusions, not exceeding 6 lines: so the goal of this article is to assist the creators and authors of submissions in the context of scholarly communication. It presents a systematic sequence of suggestions of textual composition. As a result this article exemplifies itself in a self-explanatory way. We conclude by reflecting on the advantages of communication between artists on dissemination platforms.*

**Keywords:** meta-paper, conference, referencing.

## **Introdução**

De modo a conseguir-se reunir, nas revistas :*Estúdio*, *Gama*, e *Croma*, um conjunto consistente de artigos com a qualidade desejada, e também para facilitar o tratamento na preparação das edições, solicita-se aos autores que seja seguida a formatação do artigo tal como este documento foi composto. O modo mais fácil de o fazer é aproveitar este mesmo ficheiro e substituir o seu conteúdo.

Nesta secção de introdução apresenta-se o tema e o propósito do artigo em termos claros e sucintos. No que respeita ao tema, ele compreenderá, segundo a proposta da revista, a visita à(s) obra(s) de um criador — e é este o local para uma apresentação muito breve dos

dados pessoais desse criador, tais como datas e locais (nascimento, graduação) e um ou dois pontos relevantes da atividade profissional. Não se trata de uma biografia, apenas uma curta apresentação de enquadramento redigida com muita brevidade.

Nesta secção pode também enunciar-se a estrutura ou a metodologia de abordagem que se vai seguir no desenvolvimento.

## 1. Modelo da página

[este é o título do primeiro capítulo do corpo do artigo; caso existam subcapítulos deverão ser numerados, por exemplo 1.1 ou 1.1.1 sem ponto no final da sua sequência]

Utiliza-se a fonte “Times New Roman” do Word para Windows (apenas “Times” se estiver a converter do Mac, não usar a “Times New Roman” do Mac). O espaçamento normal é de 1,5 exceto na zona dos resumos, ao início, blocos citados e na zona das referências bibliográficas, onde passa a um espaço. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usa auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “fecho de aspas duplas.”

Para que o processo de arbitragem (*peer review*) seja do tipo *double-blind*, eliminar deste ficheiro qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências nesta fase da submissão.

## 2. Citações

A revista não permite o uso de notas de rodapé, ou pé de página. Observam-se como normas de citação as do sistema ‘autor, data,’ ou ‘Harvard,’ sem o uso de notas de rodapé. Recordam-se alguns tipos de citações:

- Citação curta, incluída no correr do texto (com aspas verticais simples, se for muito curta, duplas se for maior que três ou quatro palavras);
- Citação longa, em bloco destacado.
- Citação conceptual (não há importação de texto *ipsis verbis*, e pode referir-se ao texto exterior de modo localizado ou em termos gerais).



Como exemplo da citação curta (menos de duas linhas) recorde-se que ‘quanto mais se restringe o campo, melhor se trabalha e com maior segurança’ (Eco, 2004: 39).

Como exemplo da citação longa, em bloco destacado, apontam-se os perigos de uma abordagem menos focada, referidos a propósito da escolha de um tema de tese:

*Se ele [o autor] se interessa por literatura, o seu primeiro impulso é fazer uma tese do género A Literatura Hoje, tendo de restringir o tema, quererá escolher A literatura italiana desde o pós-guerra até aos anos 60. Estas teses são perigosíssimas* (Eco, 2004: 35).

[Itálico, Times 11, um espaço, alinhamento ajustado (ou ‘justificado,’ referência ‘autor, data’ no final fora da zona itálico)]

Como exemplo da citação conceptual localizada exemplifica-se apontando que a escolha do assunto de um trabalho académico tem algumas regras recomendáveis (Eco, 2004: 33).

Como exemplo de uma citação conceptual geral aponta-se a metodologia global quanto à redação de trabalhos académicos (Eco, 2004).

Sugere-se a consulta de atas dos congressos CSO anteriores (Queiroz, 2014) ou de alguns dos artigos publicados na Revista :*Estúdio* (Nascimento & Maneschky, 2014), na Revista *Gama* (Barachini, 2014), ou na Revista *Croma* (Barrio de Mendoza, 2014) para citar apenas alguns e exemplificar as referências bibliográficas respetivas, ao final deste texto.

### 3. Figuras ou Quadros

No texto do artigo, os extra-textos podem ser apenas de dois tipos: Figuras ou Quadros.

Na categoria Figura inclui-se todo o tipo de imagem, desenho, fotografia, gráfico, e é legendada por baixo. Apresenta-se uma Figura a título meramente ilustrativo quanto à apresentação, legendagem e ancoragem. A Figura tem sempre a ‘âncora’ no correr do texto, como se faz nesta mesma frase (Figura 1).



**Figura 1.** Amadeo de Souza-Cardoso, *Entrada*, 1917. Óleo e colagem sobre tela (espelho, madeira, cola e areia). Coleção Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Portugal#mediaviewer/File:Cardoso01.jpg>

O autor do artigo é o responsável pela autorização da reprodução da obra (notar que só os autores da CE que faleceram há mais de 70 anos têm a reprodução do seu trabalho bidimensional em domínio público).

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 2.



**Figura 2.** Uma sessão plenária do I Congresso Internacional CSO'2010, na Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal. Fonte: própria.

Caso o autor sinta dificuldade em manipular as imagens inseridas no texto pode optar por apresentá-las no final, após o capítulo ‘Referências,’ de modo sequente, uma por página, e com a respetiva legenda. Todas as Figuras e Quadros têm de ser referidas no correr do texto, com a respetiva ‘âncora.’

Na categoria ‘Quadro’ estão as tabelas que, ao invés, são legendadas por cima. Também têm sempre a sua âncora no texto, como se faz nesta mesma frase (Quadro 1).

**Quadro 1.** Exemplo de um Quadro. Fonte: autor.

1	2	3
4	5	6
7	8	9

**4. Sobre as referências**

O capítulo ‘Referências’ apresenta as fontes citadas no correr do texto, e apenas essas. O capítulo ‘Referências’ é único e não é dividido em subcapítulos.

**Conclusão**

A Conclusão, a exemplo da Introdução e das Referências, não é uma secção numerada e apresenta uma síntese que resume e torna mais claro o corpo e argumento do artigo, apresentando os pontos de vista com concisão.

O presente artigo poderá contribuir para estabelecer uma norma de redação de comunicações aplicável às publicações :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, promovendo ao mesmo tempo o conhecimento produzido por artistas e comunicado por outros artistas: trata-se de estabelecer patamares eficazes de comunicação entre criadores dentro de uma orientação descentrada e atenta aos novos discursos sobre arte.

## Referências

- Barachini, Teresinha (2014) “José Resende: gestos que estruturam espaços.” *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN2182-8725. Vol. 2 (4): 145-153.
- Barrio de Mendoza, Mihaela Radulescu (2014) “Arte e historia: El ‘Artículo 6’ de Lucia Cuba.” *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 21828717. Vol. 2 (3): 77-86.
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Nascimento, Cinthya Marques do & Manesch, Orlando Franco (2014) “Sinval Garcia e os fluxos incessantes em Samsara.” *Revista :Estúdio*. ISSN: 1647-6158 eISSN: 1647-7316. Vol. 5 (10): 90-96.
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2014) *Arte Contemporânea: o V Congresso CSO’2014*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1009 pp. ISBN: 978-989-8300-93-5 [Consult. 2015-02-18]  
Disponível em URL: <http://cso.fba.ul.pt/atas.htm>

# Chamada de trabalhos: X Congresso CSO'2019 em Lisboa

*Call for papers:  
X CSO'2019 in Lisbon*

**X Congresso Internacional CSO'2019** — “Criadores Sobre outras Obras”  
12 a 17 abril 2019, Lisboa, Portugal. [www.cso.fba.ul.pt](http://www.cso.fba.ul.pt)

## **1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas**

Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

### Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas — seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

### Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos ‘óbvias.’

É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador.

Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

## **2. Línguas de trabalho**

**Oral:** Português; Castelhana.

**Escrito:** Português; Castelhana; Galego; Catalão.

## **3. Datas importantes**

Data limite de envio de resumos: 7 dezembro 2018.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 20 dezembro 2018.

Data limite de envio da comunicação completa: 30 dezembro 2018.

Notificação de conformidade ou recusa: 15 janeiro 2019.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como a Revista :*Estúdio*, a Revista *Gama*, a Revista *Croma*, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2019. Todas as comunicações são publicadas nas Atas online do X Congresso (dotada de ISBN).

#### 4. Condições para publicação

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo publicado no sítio internet do Congresso e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

#### 5. Submissões

**Primeira fase, RESUMOS:** envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 caracteres) que inclua uma ou duas ilustrações. Instruções detalhadas em [www.cso.fba.ul.pt](http://www.cso.fba.ul.pt)

**Segunda fase, TEXTO FINAL:** envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem cinco páginas (9.000 a 11.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto e sem contar os caracteres do título, resumo, palavras-chave, referências, legendas). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no site do congresso e em capítulo dedicado nas Revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*.

#### 6. Apreciação por 'double blind review' ou 'arbitragem cega.'

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privilegia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

##### Critérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, "Criadores Sobre outras Obras," versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referência de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

## 7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/café de intervalo, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados. Condições especiais para estudantes da FBAUL, investigadores do CIEBA, sócios SNBA.

Como autor de UMA comunicação: 240€ (cedo), 360€ (tarde).

Como autor de DUAS comunicações: 480€ (cedo), 720€ (tarde).

Como participante espectador: 55€ (cedo), 75€ (tarde).

Condições especiais para alunos e docentes da FBAUL.

## Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes  
FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes  
1249-058 Lisboa, Portugal | congressocso@gmail.com





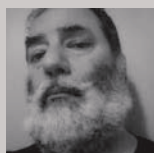
**Gama, um local de criadores**  
*Gama, a place of creators*

# Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers  
— biographic notes*



**ADÉRITO FERNANDES MARCOS** (Portugal). É Professor Catedrático da Universidade Aberta. Foi o fundador, sendo o atual diretor do programa de Doutoramento em Mídia-Arte Digital, uma oferta em associação com a Universidade do Algarve e lecionada em regime de e-learning. É investigador e coordenador do Centro de Investigação em Artes e Comunicação — Polo da Universidade Aberta (Grupo de Investigação em Mídia Criativa e Arte Computacional). Colabora ainda como investigador colaborador no INESC-TEC (INstituto de Engenharia de Sistemas e Computadores — Tecnologia e Ciência) no LEAD (Laboratório de Educação a Distância e Elearning). Foi fundador, sendo o atual presidente da *Artech-Int* — Associação Internacional de Arte Computacional ([www.artech-international.org](http://www.artech-international.org)). É (co)autor de cerca de uma centena de publicações nacionais e internacionais. É editor-chefe das revistas científicas: *International Journal of Creative Interfaces and Computer Graphics* (ISSN: 1947-3117); *ART(e)FACT(o)* — *Revista Internacional de Estudos Transdisciplinares em Artes, Tecnologia e Sociedade* (ISSN: 2184-2086). Contato: [aderito.marcos@uab.pt](mailto:aderito.marcos@uab.pt)



**A. J. CASEIRÃO** (Portugal, 1961). Artista plástico e investigador, (CIAUD e CIEBA). Dedicou largo período à pintura de objectos construídos e pintura em suporte recortado. Nos últimos anos tem apresentado trabalhos transversais em suporte fotográfico. Actualmente, com forte dedicação ao desenho (e fotografia), Licenciado em Pintura, Mestre em Teorias da Arte, Doutorado em Belas Artes especialidade de Desenho, e pós-Doutorado em Desenho, (ESBAL e FBAUL). Foi cenografista da RTP, (Rádio Televisão Portuguesa), sendo actualmente Professor Auxiliar na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa da disciplina do Desenho e, responsável pelo Laboratório de Desenho e Comunicação da mesma Faculdade.



**ALMERINDA DA SILVA LOPES** (Brasil). Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e Universidade de Paris I. Pós-Doutorado em Ciências da Arte pela Universidade de Paris I. Mestrado em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Possui Bacharelado em Artes Plásticas, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Licenciatura em Artes Visuais, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, atuando nos cursos de Graduação e pós-graduação em Artes. Pesquisadora de Produtividade do CNPq nível I. Coordena o grupo de Pesquisa em Arte Moderna e Contemporânea. Curadora de exposições de Artes Plásticas e autora de vários livros na área, entre eles: *Artes Plásticas no Espírito Santo: 1940-1969*. Vitória: EDUFES, 2013 (prêmio Sérgio Milliet da Associação Brasileira de Críticos de Arte).



**ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA** (Espanha). Artista, docente e investigadora. Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, professora na mesma universidade. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galería SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002), Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada nas colecções do Museo de Arte Contemporânea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). Em 2011 publica *Lo que la pintura no es* (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Entre as publicações mais recentes incluem os livros *Pintura site* (2014) e *Arte+Pintura* (2015).



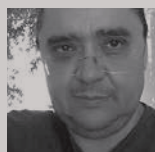
**ÁLVARO BARBOSA** (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado e Dean da Faculdade de Indústrias Criativas da Universidade de São José (USJ), em Macau, China. Exerceu a função de diretor do Departamento de Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (UCP — Porto) até setembro de 2012, foi co-fundador em 2004, do Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), fundou 2009, a Creative Business Incubator ARTSpin e em 2011 o Centro de Criatividade digital (CCD). Durante este período de tempo, introduziu na UCP-Porto vários currículos inovadores, tais como o Programa de Doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes, o Programa de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas e as Pós-Graduações em Fotografia e Design Digital. Licenciado em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutorado no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra — Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em [www.abarbosa.org](http://www.abarbosa.org)).



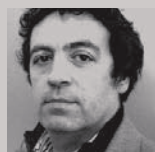
**ANGELA GRANDO** (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I — Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela EMES. Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da UFES. Coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes — UFES/CNPq. É líder do Grupo de Pesquisa Poéticas do Processo de Criação (CNPq). É editora da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858), autora e organizadora de livros como *Mediações e Enfrentamentos da Arte* [org.] (São Paulo: Intermeios, 2015) e capítulos de livros, artigos em revistas especializadas. É consultora *Ad-Hoc* da CAPES; desenvolve pesquisas com financiamento institucional da CAPES e FAPES, é Bolsista Pesquisador (BPC) da FAPES.



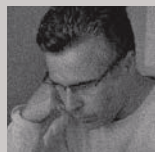
**ANTÓNIO DELGADO** (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Lecionou cursos em várias universidades em



**APARECIDO JOSÉ CIRILLO** (Brasil). É pesquisador vinculado ao LEENA-UFES (grupo de pesquisa em Processo de Criação); Professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes (PPGA/UFES) e do Programa de Mestrado em Comunicação (PPGCS/UFES) e artista plástico. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999); doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004); e Pós-doutorado em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Atualmente é professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo, tem experiência na área de Artes Visuais, Teorias e História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: artes plásticas contemporâneas (em especial no Espírito Santo), escultura, arte pública; teoria do processo de criação e arquivos de artista; cultura, memória e patrimônio. É Pesquisador da FAPES e do CNPQ. É editor colaborador da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico das Revistas: *Estúdio* (ISSN 1647-6158/ eISSN 1647-7316) e da *Revista Manuscrita* (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo de maio de 2005 a janeiro de 2008 e Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011). Atuou como Pró-reitor de Extensão da UFES (jan. 2008-fev.2014). Atualmente é Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

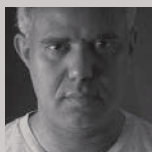


**ARTUR RAMOS** (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, *O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto*, e de doutoramento, *Retrato: o Desenho da Presença*. O corpo humano e a sua representação gráfica tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao domínio da investigação arqueológica e em particular ao nível do desenho de reconstituição.



**CARLOS TEJO** (Espanha). Profesor Titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Su línea de investigación está centrada en el arte de acción con una especial atención hacia los contextos periféricos. Esta orientación en la investigación deriva en temáticas relacionadas con aspectos identitarios, de género y transculturales. Paralelamente a su labor docente e investigadora ha impartido talleres y conferencias centradas en arte de acción en diferentes museos y universidades de entre otros lugares: Alemania, Rumania, EEUU, Portugal, Cuba o Brasil. Su trabajo como gestor cultural e investigador le ha llevado a dirigir o participar en proyectos como: “Aproximaciones a la performance española contemporánea”, Centro de Exposiciones de la ciudad de Buenos Aires, Argentina; “A vueltas con la performance”, ARTELEKU, San Sebastián; “Quietos para la foto: diferentes contextos para el arte de acción”, Kultur Gestiorako Bulegoa, UPV/EHU, Bilbao; “La acción a debate” y “O corpo transparente” ambos en el Centro Galego de Arte Contemporáneo (CGAC) de Santiago de Compostela, “Corpos e corporalidades en crise”, XUGEX, Universidades de Vigo, Santiago y A Coruña o “Políticas de la performance en el espacio urbano: Arte contra la violencia machista”, espacio urbano de Pontevedra. Entre los años 2004 al 2013 organiza y dirige “Chámalle X. Xornadas de Arte de Acción” desarrollado en la Facultad de

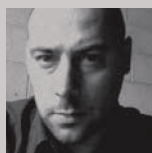
Bellas Artes da Universidad de Vigo, Museo MARCO de Vigo y CGAC de Santiago de Compostela (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Actualmente dirige junto a Marta Pol, el congreso centrado en arte de acción: “FUGAS E INTERFERENCIAS”, llevado a cabo en la Universidad de Vigo y el el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela. Su trabajo como artista dentro del campo del arte de acción, se ha podido ver en diferentes festivales e instituciones; entre todos ellos, nos gustaría destacar: “Feria de Arte EXPOTRASTEIENDAS”, Buenos Aires, (2008); “McGlade Gallery”. Sidney, (2012); “LAPsody Festival”, Helsinki, (2013); “I Simposium sobre Arte de Acción”, Centro Cultural Octubre, Valencia, (2014); “La Muga Caula”, Figueras, (2014); “TPA. (Torino Performance Art Festival)”, Turin, (2014); “XXX Congreso de Psicodrama”; Pontevedra, (2015); CGAC, Santiago de Compostela, (2016); Palácio da Instrução Estevão de Mendonça; Cuiaba, Brasil (2016) o “Acción. Sprin(t), Universidad Complutense, Madrid (2017).



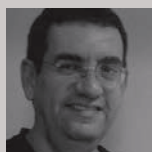
**CLEOMAR ROCHA** (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Orientador do doctorado en Diseño e Creación da Universidad de Caldas, Colômbia. Coordenador do Media Lab UFG. Artista-pesquisador. Atua nas áreas de arte, design, produtos e processos inovadores, com foco em mídias interativas, incluindo *games*, interfaces e sistemas computacionais. É supervisor de pós-doutorado na Universidade Federal de Goiás e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estudos de pós-doutoramentos em Poéticas Interdisciplinares e em Estudos Culturais pela UFRJ, e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela PUC-SP.



**FÁTIMA CHINITA** (Portugal). Professora Adjunta na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, em Portugal. Possui um doutoramento em Estudos Artísticos (variante de Cinema e Audiovisuais), um mestrado em Ciências da Comunicação (Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias), uma licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas (Português e Inglês) e um bacharelato em Cinema (Montagem). Está a efectuar um pós-doutoramento misto na Suécia (no Centro em Intermedialidade e Multimodalidade, da Universidade de Linnaeus) e em Portugal (no Labcom IFP, da Universidade da Beira Interior), sob a designação oficial de “O cinema como a arte das artes: a alegoria da criação no cinema de autor como projecto discursivo e sinestésico intermedial”. É autora do livro *O Espectador (In)visível: Reflexividade na Óptica do Espectador em INLAND EMPIRE, de David Lynch*.



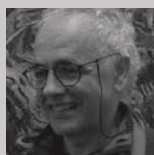
**FRANCISCO PAIVA** (Portugal). Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior (UBI), onde dirige o curso de 3º Ciclo/ Doutoramento em Media Artes. Doutor em Belas Artes — Desenho pela Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Universidade de Coimbra e em Design pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Coordena o Grupo de Artes e Humanidades do LabCom. Desenvolve pesquisa e criação sobre processos espaço-temporais, intermedialidade e identidade nas artes. Integra comissões científicas de eventos e publicações internacionais. Coordenador científico da DESIGNA, Conferência Internacional de Investigação em Design e da plataforma Montanha Mágica\* Arte e Paisagem. Integra a COOLABORA, cooperativa de intervenção social.



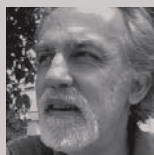
**EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA** (Brasil). É pintor, e nasceu em Porto Alegre, Brasil, em 1956. É professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde trabalha desde 1985. É Doutor em Artes pela Université de Paris-1 (2001), e tem MFA na City University de Nova York (1990).



**HEITOR ALVELOS** (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / U.Aveiro/ UPTec / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura / Unexpected Media Lab. Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2016-actualidade, membro 2010-2016). Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. Outreach Director do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro da Academia Europaea. Membro do Executive Board da European Academy of Design e do Advisory Board for Digital Communities do Prix Ars Electronica. Desde 2000, desenvolve trabalho audiovisual e cenográfico com as editoras Touch, Cronica Electronica, Ash International e Tapeworm. É Embaixador em Portugal do projecto KREV desde 2001. Desenvolve desde 2002 o laboratório conceptual Autodigest. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o weltschmerz icon Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas das implicações lexicais dos novos media, ecologia da percepção e criminologia cultural. [www.benevolentanger.org](http://www.benevolentanger.org)



**ILÍDIO SALTEIRO** (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2006). Formador Certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico da Formação Contínua nas áreas de Expressões, História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. Professor da área da Pintura na FBAUL. Vice-presidente do CIEBA e membro dos Conselhos Editoriais da Revistas Estúdio, Croma Gama, Matéria Prima e Teorias da Arte. Artista-plástico pintor com trinta exposições individuais desde 1979 (duas das últimas exposições foram *O Centro do Mundo*, no Museu Militar de Lisboa entre maio e setembro de 2013 e *Faróis e Tempestades* na Galeria da FBAUL em janeiro de 2018), e com obra presente em muitas coleções das quais destacamos a da Caixa Geral de Depósitos. Curador desde 2011 com os projetos GAB-A, *Galeria Abertas das Belas-Artes* (desde 2011 na FBAUL), *A Sala da Ruth* (Agosto de 2015, Casa das Artes de Tavira), *Evocação* (2016-2019, no Museu Militar de Lisboa) e *Dinheiro* (projecto expositivo internacional de colaboração entre Instituto de Economia e Gestão, Universidade de Múrcia e Faculdade de Belas Artes da UL).



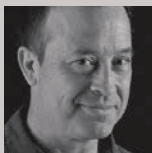
**JOÃO PAULO QUEIROZ** (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL). Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Coordenador do Congresso Internacional CSO (anual, desde 2010) e diretor das revistas académicas *Estúdio*, ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (anual, desde 2012). Dirige também a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Presidente do Centro de Investigação CIEBA, da Ulsboa. Presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes, Portugal. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



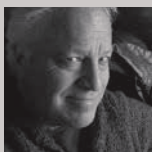
**J. PAULO SERRA** (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela UBI, onde é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no LabCom.IFP. É o atual presidente da Sopcom. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008) e co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009). É coorganizador de várias obras, a última das quais *A televisão ubíqua* (2015). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas.



**JOÃO CASTRO SILVA** (Portugal, 1966). Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos — Licenciatura, Mestrado e Doutoramento — do curso de Escultura da FBAUL e coordenador do primeiro ciclo de estudos desta área. Tem coordenado diversas exposições de escultura e residências artísticas, estas últimas no âmbito da intervenção na paisagem. Desenvolve investigação plástica na área da escultura de talhe directo em madeira, intervenções no espaço público e na paisagem. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais.



**JOAQUÍN ESCUDER** (Espanha). Licenciado en Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia; en la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en Utrecht, Venecia, París y Tokio. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



**JOSEP MONTOYA HORTELANO** (Espanha). Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Master en Política Docente Universitaria (2006-2007), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986-1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 — 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 — 2012. Actualmente, Coordinador y profesor del Master Producció Artística i Recerca ProDart, miembro de la Comissió de Coordinació i Seguiment de Qualitat de Màsters i Postgraus de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. Miembro de la Comisión de Evaluación Interna — CAI — de la Facultad de Bellas artes U.B. Obras en: Colecció Testimoni La Caixa (Barcelona), Colección Ayuntamiento de Barcelona, Colección L'Oreal de Pintura (Madrid), Colección BBV Barcelona, Colección Todisa grupo Bertelsmann, Colección Patrimonio de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundación Amigò Cuyás, Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).



**JOSU REKALDE** (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959) Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el vídeo y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: The Technological "Interface" in Contemporary Art en Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects. University of Nevada, (2011). En los márgenes del arte cibernético en Lo tecnológico en el arte.. Ed. Virus. Barcelona. (1997). Bideo-Artea Euskal Herrian. Editorial Kriselu. Donostia. (1988). El vídeo, un soporte temporal para el arte Editorial UPV/EHU. (1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Toulouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscu (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008), galería Na Solyanke de Moscú (2011), ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica (2013).

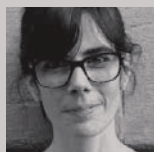




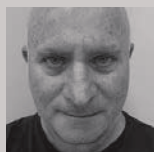
**JUAN CARLOS MEANA** (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris (1987-89) com C. Boltanski. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e distinções. Realiza un traballo de reflexión sobre la práctica artística contemporánea y la docencia del arte, habiendo publicado artículos, dos libros monográficos, dirigido tesis doctorales y formado parte de grupos de investigación. Sus creaciones e investigación se han desarrollado en torno a varias temáticas como es el mito de Narciso y los numerosos recursos plásticos de la imagen en el espejo; la negación de la imagen como estrategia creativa; o las tensiones entre individuo y el grupo social al que pertenece, haciendo visible esta tensión con imágenes, objetos y símbolos. Su trabajo artístico ha sido expuesto, entre otros lugares, en Stedelijk Museum, Art Berlin, Art Basel, Centro Koldo Mitxelena (San Sebastián), Artium (Vitoria), Museo MARCO (Vigo), Museo de Pontevedra o recientemente en The Stone Space (Londres). Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas. Tem dois livros publicados: *La ausencia necesaria* (2015) y *El espacio entre las cosas* (2000). Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenhou o cargo de decano (diretor), de 2010 a 2015 y dirige actualmente el programa de Doctorado en arte Contemporáneo.



**LUÍS JORGE GONÇALVES** (Portugal, 1962). doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. A docência na Faculdade de Belas-Artes é entre a História da Arte (Pré-História e Antiguidade), a Museologia e a Arqueologia e Património, nas licenciaturas, nos mestrados de Museologia e Museografia e de Património Público, Arte e Museologia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem. Desenvolve ainda projetos no domínio da ilustração reconstitutiva do património, da função da imagem no mundo antigo e dos interfaces plásticos entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.

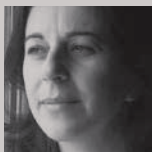


**LUÍSA SANTOS** (Portugal, 1980). Licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2003), Mestre em Curating Contemporary Art, pela Royal College of Art, Londres (2008) e Doutora em Estudos Culturais pela Humboldt-Viadrina University, Berlim (2015), com tese intitulada “Art, Cultural Studies and Project Management in projects for social change”. Paralelamente às suas actividades enquanto curadora é docente e investigadora na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa na área de Estudos de Cultura. Publica extensivamente em catálogos de exposições e publicações periódicas e académicas. Membro do IKT, da AICA, do ICOM, e da The British Art Network, da Tate.



**MARCOS RIZOLLI** (Brasil). Professor Universitário; Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual. Licenciado em Artes Plásticas (PUC-Campinas, 1980); Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC-SP, 1993; 1999); Pós-Doutorado em Artes (IA-UNESP, 2012). Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie; Professor no Núcleo de Design do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Membro de Conselho Editorial: Revista RMC (AGEMCAMP); Trama Interdisciplinar (UPM); Cachola Mágica (UNIVASF); Pedagogia em Ação (PUC-Minas); Ars Con Temporis (PMStadium); Poéticas Visuais (UNESP); Estúdio, Croma e Gama (FBA-UL). Membro de Comitê Científico: CIANTEC (PMStadium); WCCA (COPEQ); CONFIA (IPCA); CSO (FBA-UL). Membro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes — ANPAP; Associação Profissional de Artistas Plásticos — APAP; Associação Paulista de Críticos de Arte — APCA; Associação Brasileira de Criatividade e Inovação — Criabilis.





**MARGARIDA PRIETO** (Portugal). É doutora em Belas-Artes na especialidade de Pintura (doutoramento financiado Bolsa I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia 2008-2012). É Investigadora no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e professora nesta instituição no Mestrado de Pintura. Dirige a Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudónimo Ema M tem realizado exposições individuais e colectivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura e do Desenho.



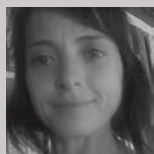
**MARIA DO CARMO VENEROSO** (Brasil). Maria do Carmo Freitas (nome artístico). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University — Bloomington, EUA (2009), onde foi também professora visitante (2009), além de coordenar intercâmbio de cooperação com essa universidade. Trabalha sobre as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras*. É membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG que ajudou a fundar, desde 2001. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da UFMG (2006). Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da International Association of Word and Image Studies (IAWIS). É professora residente no Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares da UFMG (2015-16).



**MARILICE CORONA** (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada *Autorreferencialidade em Território Partilhado*. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Como pesquisadora, coordena os projetos de pesquisa *Pintura, representação e o diálogo com os novos meios* e *A representação na pintura contemporânea: procedimentos metapicturais e outras estratégias*. Atualmente faz parte da equipe editorial da Revista Porto Arte do PPGAV-IA/UFRGS — Porto Alegre/Brasil.



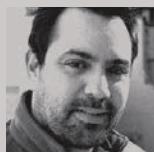
**MARISTELA SALVATORI** (Brasil). Graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e a Galeria da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. É Doutora em Arts et Sciences de l'Art pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne e realizou Estágio Sênior/CAPES, na Université Laval, Canadá. Artista residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em Paris,



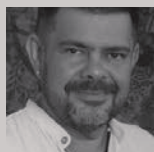
**MÒNICA FEBRE MARTÍN** (Espanha). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona en el 2005 y doctorada en la misma facultad con la tesis “Art i desig. L’obra artística font de dissenys encoberts” en el 2009. En los dos casos premio extraordinario. Actualmente, activa en cuanto a la producción artística en Manresa colaborando con el ayuntamiento para propagar y fomentar la cultura i el arte contemporáneo en zonas deprimidas y no elitistas. Colabora en diferentes revistas especializadas y actualmente imparte docencia en la EASD (Escuela de Arte i Superior de Diseño) en Vic, Barcelona.



**NEIDE MARCONDES** (Brasil). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.

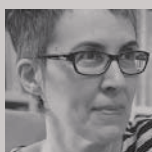


**NUNO SACRAMENTO** (Portugal). Nuno Sacramento was born in Maputo, Mozambique and has for the past seven years lived and worked in the North East of Scotland. He was the Director of Scottish Sculpture Workshop in Lumsden, between 2010 and 2016, and is now the Director of Peacock Visual Arts in Aberdeen. He is a graduate of the deAppel Curatorial Training Programme and also completed a PhD by practice in Visual Arts (Shadow Curating) at the School of Media Arts and Imaging, DJCAD, Dundee. He is currently developing ‘Deep Maps / geographies from below’, the W O R M (Peacock’s new project Room), and Free Press a youth-led publishing project. He is involved in research, project curation, writing and lecturing as well as all things concerned with the everyday running of small and medium sized arts organisations.



**ORLANDO FRANCO MANESCHY** (Brasil). Pesquisador, artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Com estágio pós-doutoral no Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA/FBAUL). É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFGA/CNPq). É editor da Revista Arteriais — PPGARTES | UFPA. É articulador do Mirante — Território Móvel, uma plataforma de ação que viabiliza proposições de arte. É curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA e de seu ]Arquivo[. Foi um dos cinco finalista do Prêmio Marcantonio Vilaça Sesi — CNI, 2015, em curadoria. Membro do Comitê de Indicação do Prêmio PIPA 2018. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas — ANPAP. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: 36º Arte Pará, 2017, Casa das Onze Janelas, Belém; Algures, ou o Primeiro Beijo, 35º Arte Pará, Artista Convidado — Sala Especial, outubro de 2016, Casa das Onze Janelas, Belém; Outra Natureza, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2015; Horizonte Generoso — Uma experiência no Pará, Galeria Luciana Caravello, Rio de Janeiro, 2015; Transborda, Galeria Casa Triângulo, São Paulo, 2015; Triangulações, Pinacoteca UFAL — Maceió, CCBEU — Belém — MAM — Bahia, de set. a nov. 2014; Pororoca: A Amazônia no MAR, Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014 etc. Recebeu, entre outros prêmios, a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); o Prêmio de Artes

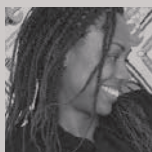
Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010 da Funarte e o Prêmio Conexões Artes Visuais — MINC | Funarte | Petrobras 2012, com os quais estruturou a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, realizando mostras, seminários, site e publicação no Projeto Amazônia, Lugar da Experiência. Realizou, as seguintes curadorias: Projeto Correspondência (plataforma de circulação via arte-postal), 2003-2008; Projeto Arte Pará 2008, 2009 e 2010; Amazônia, a arte, 2010; Contra-Pensamento Selvagem (dentro de Caos e Efeito), (com Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Cayo Honorato), 2011; Projeto Amazônia, Lugar da Experiência, 2012, dentre outras.



**PAULA ALMOZARA** (Brasil). Bacharel e Licenciada em Artes Plásticas (1989), Mestre em Artes (1997) e Doutora em Educação (2005) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É professora-pesquisadora da Faculdade de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte da PUC-Campinas, onde desenvolve projeto de pesquisa com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). De janeiro de 2014 a janeiro de 2018 foi Coordenadora do Núcleo de Pesquisa e Extensão do Centro de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas) colaborando para a implantação do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (PPG-LIMIAR), do qual foi Coordenadora de dezembro de 2015 até janeiro de 2018. Recebeu em 2014 o Prêmio Brasil Fotografia, categoria Desenvolvimento de Projetos com pesquisa sobre a ruptura das noções de reprodutibilidade técnica com experimentações em fotografia analógica. Possui diversas exposições no Brasil e exterior, com obras em acervos públicos e particulares. Desde 2006 realiza pesquisa artística sobre processos gráficos, fotografia e vídeo.



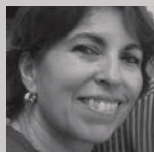
**PAULO BERNARDINO BASTOS** (Brasil). Doutorado (Ph.D.) em Estudos de Arte. Articula o seu campo de investigação entre a prática e a teoria, desenvolve o seu universo de investigação olhando para as imagens produzidas através das várias mediações tecnológicas. Tem participado em vários eventos internacionais como conferencista e como artista. Publicações recentes: “Participação colaborativa: reflexões sobre práticas enquanto artistas visuais”; “Praxis e Poesis: da prática à teoria artística — uma abordagem Humanizante”; Exposições recentes: “Olhar e Experiência: Interferências no Arquivo”, no Museu de Penafiel, (Portugal), 2017; “enhancement: MAKING SENSE”, no i3S — Instituto de Investigação e Inovação em Saúde, Universidade do Porto, Porto (Portugal), 2016; “Periplos: Arte Português de Hoy”, no Centro de Arte Contemporâneo (CAC) Málaga (Spain), 2016. Conferencias recentes: Keynote Speaker no “15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#15.ART): arte, ação e participação”, Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2016; Keynote Speaker/Chair no “I Congresso Brasileiro | VII Workshop: Design & Materiais 2016”, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016.



**RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS** (Brasil, 1978). Artista visual e professora adjunta de Teoria da Arte da URCA/CE. Doutora e mestra em Artes Visuais pelo IA/UNESP e especialista em Curadoria e Educação em Museus pelo MAC/USP. Realizou na Pinacoteca do Estado de SP, Itaú Cultural, CCSP, dentre outros espaços. Compôs o conselho editorial da revista O Menelick 2º ato e é membro da Comissão Científica do Congresso CSO 2017-8 da Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Coordenou o Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil. Recentemente participou das exposições FIAC/ França 2017, Negros Índios, na Caixa Cultural/SP e Diálogos Ausentes, no Itaú Cultural. A arte produzida por mulheres e homens negrodescendentes tem sido tem principal tema de pesquisa.



**ROSANA HORIO MONTEIRO** (Brasil). Professora associada da Universidade Federal de Goiás (UFG), onde coordenou o Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual de julho de 2014 a dezembro de 2016 e editou a revista *Visualidades* (Qualis A2) no período de 2005 a 2014. Pós-doutora em Arte e Ciência pela Universidade de Lisboa (2009-2010) com bolsa CAPES. Mestre (1997) e Doutora (2001) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É Bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1987). Foi pesquisadora visitante no Departamento de Science and Technology Studies (STS) no Rensselaer Polytechnic Institute (RPI) em Troy/New York (EUA) em 1998. É autora do livro *Descobertas múltiplas. A fotografia no Brasil (1824-1833)*, publicado pela editora Mercado de Letras/Fapesp em 2001, e tradutora de *Issues in multicultural art education: a personal view*, de Rachel Mason (Por uma arte-educação multicultural. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2000). Participou do livro *A pele: imagens e metamorfoses do corpo* organizado por Flávia Regina Marquetti e Pedro Paulo A. Funari (Intermeios, Fapesp, Unicamp/NEPAM, 2015). Investiga principalmente os seguintes temas: imagem e ciência, teoria e história da fotografia, corpo, arte e tecnologia.



**SUSANA SARDO** (Portugal). Etnomusicóloga, Professora Associada na Universidade de Aveiro e Professora Visitante na Cátedra Cunha Rivara da Universidade de Goa. Desde 1987 tem desenvolvido trabalho de investigação sobre Goa num quadro de pesquisa mais vasto associado à música e lusofonia. Os seus interesses de investigação incluem música em Goa e nas comunidades diaspóricas, música e pós-colonialismo, música no espaço lusófono, incluindo Portugal onde tem igualmente desenvolvido trabalho de investigação sobre processos de folclorização e sobre música e pós-ditadura. É autora do livro *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa* (Leya 2011), que foi Prémio Cultura da Sociedade de Geografia de Lisboa, e coordenadora da colecção *Viagem dos Sons* (Tradisom 1998), entre outras publicações discográficas e artigos. É, desde 2007, coordenadora do polo da Universidade de Aveiro do Instituto de Etnomusicologia — Centro de Estudos em Música e Dança.

# Sobre a Gama

221

## About Gama

### Pesquisa feita pelos artistas

A *Revista Gama* surgiu de um contexto cultural preciso ao estabelecer que a sua base de autores seja ao mesmo tempo de criadores. Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao mais alto nível, com valências múltiplas, aqui como autores aptos a produzirem investigação inovadora. Trata-se de pesquisa, dentro da Arte, feita pelos artistas. Não é uma investigação endógena: os autores não estudam a sua própria obra, estudam a obra de outro profissional seu colega.

### Procedimentos de revisão cega

A *Revista Gama* é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

### Arco de expressão ibérica

Este projeto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A *Revista Gama* é uma revista que assume como línguas de trabalho as do arco de expressão das línguas ibéricas, — que compreende mais de 30 países e c. de 600 milhões de habitantes — pretendendo com isto tornar-se um incentivo de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

### Uma revista internacional

A maioria dos autores publicados pela *Revista Gama* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA: entre os 30 elementos, apenas 6 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

### Uma linha temática específica

A *Revista Gama* procura incentivar a exploração, descoberta, conhecimento, divulgação e pesquisa de acervos esquecidos ou desconhecidos, resgatar arquivos por revelar, apresentando ao mesmo tempo o ponto de vista muito particular do artista sobre a arte. Um olhar de recuperação e salvaguarda discursiva de obras e autores menos conhecidos, do passado mais ou menos recente, exercido por outros artistas que lhes serão herdeiros.

Esta linha temática é diferenciadora em relação às revistas *Estúdio*, ou *Croma*.

# Ficha de assinatura

## *Subscription notice*

### **Aquisição e assinaturas**

Preço de venda ao público:  
10€ + portes de envio

Assinatura anual (dois números):  
15€

Pode adquirir os exemplares  
da Revista Gama na loja online  
Belas-Artes Ulisboa —  
<http://loja.belasartes.ulisboa.pt/gama>

### **Contactos**

Loja da Faculdade de Belas-Artes  
da Universidade de Lisboa  
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes  
1249-058 Lisboa, Portugal  
Telefone: +351 213 252 115  
[encomendas@belasartes.ulisboa.pt](mailto:encomendas@belasartes.ulisboa.pt)



O tropicalismo arranca em 1967, através do corpo: a música de Caetano Veloso e Gilberto Gil, os vestíveis de Hélio Oiticica, as propostas teatrais de José Celso Martinez Corrêa e os cenários de Hélio Eichbauer.

Hoje as coisas são um pouco mais complexas. Em tempo de redes sociais, os aspirantes ao poder fazem uso da sua imediatez para suscitarem reações epidérmicas, superficiais, populistas e de grande instantaneidade. A boçalidade triunfa nas caixas de comentários, e com mais alguns perfis falsificados podem manipular-se plebiscitos, movimentos secessionistas, ou, e também censurar-se exposições de arte.

Nesta variação do fascismo, a epiderme eletrificada das redes sociais estrutura-se como uma poderosa arena onde se apresenta uma falsa democracia.

Talvez a arte continue a ser um reduto para reflexão, mas vemos que a censura se manifesta hoje de modo talvez mais eficaz, silenciando artistas e professores, através da pressão mediatizada, da emoção do momento. Para isto é necessária a atenção consciente da arte, dos artistas, e também dos arte-educadores: enfrenta-se uma massa cada vez mais informe, alienada e despojada de reflexão para além do imediato.